فى مؤتمر نيودلهى

بقلم الدكتور محمد عوض محمد

فى الأيام الأولى من شهر نوفمبر الماضى ازدحمت عاصمة الهند بوفود الثمانين دولة أعضاء منظمة اليونسكو الذين أقبلوا من جميع الأقطار والقارات ، ليشهدوا الدورة التاسعة لتلك المنظمة . . . ولم يقصد العاصمة الهندية وفود أعضاء المنظمة وحدهم ، بل وفدت إليها أيضاً وفود الدول التى حضرت لكى « تراقب » الدورة ، ووفود مئات الهيئات والمؤسسات الدولية رسمية وغير رسمية ، وكذلك وفود شركات الإذاعة والسينما والأنباء والصحف والجمعيات العلمية والخيرية ونحو ذلك من الهيئات .

هذا الحشد العظيم الذى اكتظت به العاصمة الهندية على رحبها كان هو الشغل الشاغل للهند كلها ولما يليها من الدول مثل باكستان ونيبال وسيلان . ومما زاد هذا الحشد ضخامة وخطراً أن موعد المؤتمر وافق موعد إحياء ذكرى « البوذا » ؛ فكان ازدحام الوفود واحتشادهم أجلّ وأفخم ، والنشاط أوفر وأكبر .

فياله من مسرح عالمى هائل ! ويالها من فرصة لكل أمة لكى تظهر أمام العالم بالمظهر الذى يكسبها الاسم الحسن والسمعة الطيبة ! وبعبارة أخرى : ما أحسنها فرصة تنتهزها الدول لكى تعلن مساهمتها فى ميادين الثقافة والمعرفة !

وجميع الدول تعلم مالهذا المؤتمر من الخطر الجمّ ؛ ولذلك تبعث إليه كلٌّ منها وفداً تختاره بدقة وعناية ، سواء من حيث عدده ، أو من حيث الصفات والخصال التى يتحلى بها كل عضو من أعضائه . ويتفاوت حجم الوفود بمقدار موارد الدولة ومبلغ اهتمامها بالمؤتمر : فبعض الدول قد يزيد وفدها على الخمسين ، وبعضها ربما لايعدو وفدها عضوين أو ثلاثة ... والوسط المحمود شىء ما بين الخمسة والعشرة ، على شرط أن يكرس الأعضاء كل وقتهم للمؤتمر لا لأى شىء آخر . . .

وقد كانت مصر أول الأمر مع اهتمامها بأمر اليونسكو تكتفى بإرسال وفد صغير لا يتجاوز عدده الأربعة ، ولكنها فى عهد الثورة عنيت عناية خاصة بتمثيل مصر فى مؤتمر اليونسكو فى الدورات الأخيرة . وكان أعضاء الوفد ثمانية فى منتڤيديو ، وتسعة فى مؤتمر نيودلهى . وفى كلتا الحالين كان كاتب هذه السطور رئيس وفد مصر . وأودُّ بهذه المناسبة أن أقرر فى غير تكلف أو تواضع أنى لم أصبح رئيساً لوفد مصر إلا بعد أن كنت عضواً عادياً فى ستة مؤتمرات لليونسكو ، فأصبحت كما يقال فى اصطلاح الدواوين «رئيساً بمضى المدة» . ولست أفشى سراً إذا أعلنت هنا أنه فى عام ١٩٥٤ حينما دُعيتْ مصر لترسل وفدها إلى الدورة الثامنة لليونسكو فى مدينة « منتڤيديو » عاصمة أوروجواى فى الأطراف الجنوبية من أمريكا اللاتينية لم أكن أنا أول من رُشح لرياسة وفد مصر ، بل رشح له من هو أفصح منى لساناً وأثبت جناناً ، ولكنه اضطر للاعتذار ؛ لأنه يأبى أن يسافر بالطائرة ؛ فهو يؤثِر دائماً أن يسافر بوسائل النقل التى تحاكى السلحفاة فى هدوئها وأناتها : فإذا كان المركب ناقة أو بعيراً فلا بأس . وقد يتنزل ويركب القطار أو الباخرة إذا لم يكن من هذا بدٌّ ، أما أن يمتطى الهواء

على متن طائرة من الطائرات فدون هذا خرط القتاد ؛ فما ينبغى لعميد الأدب العربى أن يركب مطية لم يركبها الفرزدق وامرؤ القيس !

وهكذا لم يكن بد من أن أتولى رآسة وفد مصر فى تلك السنة ، ولعل هذا هو السبب فى اختيارى رئيساً لوفد مصر عام ١٩٥٦ أيضاً فى الدورة التاسعة التى عقدت فى نيودلهى ، وكان بدؤها صباح الاثنين ٥ من نوفمبر إلى مساء الأربعاء ٥ من ديسمبر ، وكان الوفد مؤلفاً من تسعة أعضاء : منهم سفير مصر فى الهند ، والملحق الثقافى بالعاصمة الهندية ؛ وكانت الأعباء الملقاة على عاتقهما فى أثناء أزمة العدوان الثلاثى من الضخامة بحيث لم تسمح لهما إلا بمساهمة يسيرة فى أعمال المؤتمر ، أما الأعضاء الستة الآخرون فلم يستطع أن يحضر منهم إلى الهند سوى الدكتور فكرى الذى أمكنه بعد لأى أن يصل إلى نيودلهى فى يوم السبت ٢٤ من نوفمبر ، فكان لى خير عون ونصير . . .

أما الظروف التى جعلتنى أغادر مصر قبل زملائى فتتلخص فى أن مؤتمر اليونسكو فى منتفيديو قد اختارنى عضوا فى المجلس التنفيذى للمنظمة ، وهذا المجلس يعقد عادة ثلاث دورات فى السنة ، ويعقد بوجه خاص دورة قبل انعقاد الجمعية العامة ، وفى هذه المرة كان على المجلس التنفيذى أن يعقد دورة خاصة ابتداء من يوم ٣١ من أكتوبر .

غير أن هذا كان لا يحتاج لأكثر من مغادرة مصر قبل ذلك الموعد بيوم أو بيومين ، وكانت وسائل النقل قد عطلت تماماً . ولكن كان هناك سبب آخر دعانى إلى التبكير بالسفر إلى الهند ، وهو أن حكومة باكستان دعت أعضاء المجلس التنفيذى أن ينزلوا ضيوفاً عليها مدة ثلاثة أيام قبل السفر إلى نيودلهى ؛ لذلك غادرت مصر طائراً صباح الجمعة ٢٦ من أكتوبر إلى كراتشى حيث قضينا ثلاث ليال ، ثم سافرنا إلى لاهور يوم الاثنين ٢٩ من أكتوبر « يوم العدوان » وقضينا فيها ليلة واحدة ، ثم طرنا فى مساء الثلاثاء ٣٠ من أكتوبر إلى نيودلهى .

هذه هى الظروف التى قضت بأن أسافر قبل زملائى على أن ألقاهم بعد ذلك فى العاصمة الهندية فى اليوم الثالث من نوفمبر ، ولكنى طالعت فى صباح يوم الثلاثاء ٣٠ من أكتوبر نبأ « الزحف الصهيونى » ، وأدركت أن وراء هذه المهزلة عدواناً بشعاً . وأيقنت حتى فى تلك اللحظة أن زملائى لن تتسنى لهم مغادرة مصر ، وتصورت أنى سأكون الممثل الوحيد لها فى هذه الدورة الخطيرة ، فأشفقت على نفسى من فداحة العبء ومن احتمال تبعة ضخمة فى وقت لن يكون من السهل الاتصال بمصر ، وتلقى رغبات الدولة فيما يعرض من الشئون .

لم ألبث فى يوم الثلاثاء إلا قليلا حتى خطر لى أن أطير فوراً إلى مصر لا خوفاً من اضطلاعى بذلك العبء ولا إشفاقاً على الذين خلفتهم ورائى من زوج وولد ، بل اعتقاداً أن مصر يجب أن تكون الميدان الأول لكل مجاهد فى مثل ذلك الوقت العصيب ، وأنه ليس من حقى أن أعيش فى الهند فى خفض ودعة ، وبنو وطنى يعانون ما يفرضه العدوان من مشقة وحرمان . . . ولم يزل هذا الخاطر يتردد فى نفسى ، وأنا وزملائى من أعضاء المجلس التنفيذى نشاهد الآثار الإسلامية الباهرة فى لاهور ، ونزور حدائق شاليمار ومقبرة جهانكير وضريح الشاعر إقبال . . . ولازمنى هذا التفكير وأنا فى الطائرة إلى نيودلهى .

وفى صباح اليوم التالى طالعت نبأ الإنذار الإنجليزى الفرنسى ، وتحقق ماكنت أتوقعه ، ثم قصدت إلى المبنى العظيم الذى أنشئ ليكون مقراً لهذه الدورة ، وشاهدت الجموع الحاشدة من حوله مع أن المؤتمر لم يبدأ بعد ؛ فأيقنت عندئذ أن هنا ميداناً يجب أن يُسمع فيه صوت مصر ، وأن هنا أيضاً مجالا للجهاد

والذود عن كرامة الوطن ، وفرصة ينبغى ألا تضيع .

منذ ذلك اليوم وهو آخر أيام شهر أكتوبر قد وطنت النفس على أن ألزم مكانى بالمؤتمر لأدافع عن مصالح مصر بقدر ما يصل إليه جهدى . . .

* * *

ولا بدّ قبل أن أمضى فى حديث عن مؤتمر نيودلهى أن أورد هنا بياناً موجزاً عن اليونسكو : فهو منظمة للأمم المتحدة لتنظيم التعاون بين الأعضاء فى ميادين التربية والعلوم والثقافة ، شأنها كشأن منظمة الأمم المتحدة للأغذية والزراعة ، أو منظمة الصحة العالمية ، ومكتب العمل الدولى وغيره .

ومع أن الميدان الأساسى لنشاط المنظمة هو التربية والعلوم والثقافة فإنها لا تجارى هذا النشاط من أجل تلك الأمور نفسها ، بل بوصفها وسيلة لإقامة دعائم السلم والتفاهم بين الأمم ؛ فالغرض من إنشاء المنظمة — طبقاً لما جاء فى دستورها — هو نشر السلم والتفاهم بين الأمم بالتعاون فى ميدان التربية والعلوم والثقافة .

ويتولى الإشراف على المنظمة ثلاث هيئات رئيسية :

أولا — المؤتمر العام الذى تمثل فيه جميع الدول الأعضاء بوفودها على النحو الذى ذكرته من قبل ، وهذا المؤتمر هو الهيئة العليا للمنظمة ، وكان من قبل يعقد مرة فى كل عام ، ثم تقرر منذ عام ١٩٥٢ أن يعقد مرة واحدة فى كل عامين ، ومدة الدورة شهر واحد تقريباً . . . وتتخذ فيه القرارات التى تنظم أعمال المنظمة فى السنتين التاليتين .

ثانياً — المجلس التنفيذى ، وهو الذى يشرف على تنفيذ ما يقرره المؤتمر العام ؛ فهو السلطة المشرفة على المنظمة فيما بين انعقاد كل دورة والتى تليها . وقد ازداد عدد أعضاء المجلس من ١٨ إلى ٢٢ ، ثم إلى ٢٤ تبعاً لازدياد الأعضاء المشتركين فى المنظمة .

ثالثاً — الأمانة العامة ، ويرأسها مدير يساعده بضع مئات من الموظفين ، وهذه الأمانة هى الهيئة الدائمة التى تعدّ المشروعات ، وتقوم بتنفيذها على ضوء ما يقرره المؤتمر وتحت إشراف المجلس التنفيذى .

ومركز المنظمة كلها ، ومن ثَمّ مركز الأمانه العامة فى باريس ، ولكن الدستور يجيز للدول الأعضاء أن تعقد المؤتمر العام فى بلد غير باريس ، وهذا الحق مكفول للمجلس التنفيذى أيضاً . . . ومنظمة الأمم المتحدة نفسها يحق لها أيضاً أن تعقد دورتها السنوية بعيداً عن مقرها فى نيويورك ، ولكنها لم تفعل ذلك سوى مرتين عقدت فيها الدورة بباريس .

أما منظمة اليونسكو فإنها تميل إلى عقد دوراتها خارج فرنسا . وقد عقدت إلى الآن تسع دورات : منها أربع فى باريس ، وخمس فى بلد آخر غير باريس[1] . ويتقرر مكان كل واحدة فى الدورة السابقة ، وقد تقرر فى نيودلهى أن تكون الدورة العاشرة فى باريس ، حيث يبنى الآن مبنى ضخم للأمانة العامة ولاجتماعات المؤتمر . . .

وتنظم أعمال الدورة بحيث تشترك فيها هيئات مختلفة ، أهمهـا بالطبع المؤتمر العـام الذى يضم جميع الوفود ، ويعقد جلساته فى مدرج عظيم ، تحتشد فيه وكالات الأنباء وممثلو الصحف والجمعيات ، ويزيد عدد الذين يشهدون جلساته العامة على الألف ، وقد يبلغون الألفين كما يحدث عادة فى جلسات الافتتاح والختام . والذى يجرى فى هذه الجلسات العامة للمؤتمر هو الذى تتداوله الصحف والإذاعات ووكالات الأنباء .

ولكن ما يجرى فى المؤتمر وما يتخذ فيه من قرارات لا بد أن تمهد لها لجان « أصلية » ولجان « فرعية » ،

---

(١) كان المؤتمر الأول سنة ١٩٤٦ بباريس ، والثانى ١٩٤٧ بالمكسيك ، والثالث ١٩٤٨ ببيروت ، والرابع ١٩٤٩ بباريس ، والخامس سنة ١٩٥٠ بفلورنس ، والسادس ١٩٥١ ، والسابع ١٩٥٢ وكلاهما بباريس ، والثامن ١٩٥٤ بمنتفيديو ، والتاسع سنة ١٩٥٦ بنيودلهى . وموعد المؤتمر فى المعتاد هو آخر الخريف ، ولم يشذ عن ذلك سوى مؤتمر فلورنس الذى عقد فى الربيع .

وقد يبلغ عدد اللجان المجتمعة فى وقت واحد سبعاً أو أكثر . وهذه اللجان هى التى تقوم بدراسة المشروعات والمقترحات ، وترفعها فى النهاية إلى المؤتمر للتصديق عليها . ومن المستحب بالطبع أن يساهم كل وفد فى أكثر هذه اللجان ، وهذا كان شأن وفد مصر فى مؤتمر منتفيديو ، أما فى نيودلهى فقد بذلت كل جهدى لكى أشهد جميع جلسات المؤتمر العام ، وأكبر عدد ممكن من اللجان .

* * *

لقد بذلت حكومة الهند جهوداً عظيمة لنجاح المؤتمر : فشيدت لاجتماعات الدورة بناء فخماً ضخماً بحيث لا يمكن أن تكون هنالك زيادة لمستزيد ، بل إنى أتساءل : أيضارع المبنى الذى يقام فى باريس ما أنشأته حكومة الهند لهذه الدورة التاسعة ؟

كذلك أقامت حكومة الهند عمارة عظيمة لسكرتارية المؤتمر ، وخصصت لكل وفد غرفة أو أكثر . ويبدو أنى لم أكن أزور الغرفة الخاصة بوفد مصر إلا فى فترات متباعدة . . كذلك أنشأت حكومة الهند فندقين عظيمين حتى تجد الوفود كفايتها من المساكن ؛ وأكبر ظنى أن حكومة الهند ستسعى دائماً لعقد مؤتمرات عدة فى عاصمتها حتى تمكّن هذه المنشآت العظيمة من أن تؤدى وظيفتها على الوجه الأكمل .

وعلى الرغم مما توافر لهذه الدورة من وسائل الراحة والرفه فإنه لا شك أن العدوان الثلاثى الدنىء قد ألقى على الدورة ظلا قاتماً ، وعلت الوفود أمارات الكآبة ، وأظلتنا جميعاً سحابة من الوجوم ؛ فإذا ابتسم الناس أو ضحكوا كان ذلك فى مظهر بادى التكلف . لاشك أن السخط كان يملأ القلوب ولا أستثنى من ذلك بعض الإنجليز والفرنسيين القديمى العهد باليونسكو ، وقد كنت — بوجه عام — أتجنب الإنجليز والفرنسيين ، ولكن الذين يعرفوننى منهم تعمدوا أن يقابلونى ، ويظهروا لى أسفهم على طيش حكومتهم ، بل قال رجل من أكبر رجال وفد إنجلترة : إن إيدن ولا شك أصيب بالجنون !

لم يكن الباعث على هذا السخط كله العطف على مصر وإن كان هذا الشعور لدى الكثيرين من غير شك ، ولكن السخط على العدوان الثلاثى مرجعه الأكبر فيما بدا لى إلى الخوف الشديد من أن يثير العدوان حرباً عالمية . وعلى كل حال سادت المؤتمر موجة من الألم الممزوج بالسخط على الدول الثلاث المعتدية ، وعلى إنجلترة بوجه خاص .

وقد بدا أثر هذا واضحاً فى جلسات المجلس التنفيذى قبل انعقاد المؤتمر بأربعة أيام : فقد كان علينا نحن أعضاء المجلس أن نرشح عشر دول ليكون ممثلوها وكلاء لرئيس المؤتمر — وذلك بعد أن اتفقنا بالإجماع على أن تكون الرياسة للهند طبقاً للعرف المتبع — وأجريت الانتخابات بالاقتراع السرى ، ففازت ثمانى دول بالنصاب القانونى . ولم تفز فرنسا أو إنجلترة ، وأعيد الاقتراع أربع مرات لانتخاب اثنين ليكمل بهما عدد الوكلاء العشرة ، وفى المرة الرابعة فازت فرنسا بعد لأى . . ثم أجرى الانتخاب لملء المكان الباقى ففازت ليبريا التى نالت ١٢ صوتاً ، ولم تنل إنجلترة سوى ٥ أصوات !

وبذلك حرمت إنجلترة المكان الذى كانت تناله دائماً بسهولة فى جميع المؤتمرات السابقة ، وحرمت بذلك عضوية اللجنة التوجيهية التى توجه سير أعمال المؤتمر .

تمت هذه الهزيمة المنكرة فى جلسة سرية للمجلس التنفيذى . ومع ذلك استطاعت بعض الصحف أن تطلع على ما حدث ، ونشرته بأحرف ضخمة فى عدد اليوم التالى .

وكتبت إلى رئيس المجلس التنفيذى فى الأول من نوفمبر أطلب إليه أن يعرض على مكتب المجلس أن يدرج فى جدول الأعمال اقتراحاً بإبداء الألم والاستهجان للعدوان الثلاثى سواء أكان هذا الاقتراح منى أم من المكتب نفسه . وقد تداول المكتب فى هذا الأمر ، وقرر

أن يتولى هو تقديم اقتراحين : الأول بالمعنى السابق ذكره ، والآخر خاص بآثار مصر وضرورة اتخاذ كل إجراء ممكن للمحافظة عليها .

ونظر المجلس فى الاقتراح الأول ، وأيده كثير من الأعضاء ، ثم أعلن بعض الأعضاء أن الأوفق أن يترك أمر خطير كهذا للمؤتمر العام ، فأخذ المجلس بهذا الرأى ثم سُئلت عن رأيى فى الاقتراح الآخر فقلت : إنه سيكون مما يبعث على السخرية أن يهمل المجلس أمر الآلاف المعرَّضة للموت ، ويحرص مع ذلك على شئون الآثار والعاديات !

نظر المجلس هذا الموضوع أيضاً فى جلسة سرية ، ولكن أنباء الجلسة تسربت إلى الصحف ، ونشرت النص الكامل للاقتراح الخاص باستهجان الهجوم الغادر على مصر .

وربما بدا لبعض الناس أن يلومنى على أنى لم أوافق على الاقتراح الخاص بالآثار ، ولا شك أن لهذا اللوم وجاهته ، ولكن قد كان من حسن الحظ أن موضوع الآثار وحمايتها لم ينظر فى المجلس التنفيذى ، لأن هذا الموضوع كان له يوم مشهود فى المؤتمر العام على النحو الذى سأذكره فيما بعد .

ويبدأ كل مؤتمر لليونسكو أعماله بجلسات عامة تدوم بضعة أيام ، هى بمثابة افتتاح لأعمال المؤتمر يلقى فيها الخطب رئيس المؤتمر السابق ثم الرئيس الجديد ، ثم بعض الشخصيات البارزة فى الدولة المضيفة ثم رؤساء الوفود ، وأهم موضوع يشغل الخطباء فى هذه الجلسات الافتتاحية الحديث عن اليونسكو وأعمال المنظمة وتحبيذ بعض مشروعاتها أو نقدها . ويبدأ الخطباء كلامهم عادة بتحية يزجونها إلى البلدة التى يعقد فيها المؤتمر وما لها من خدمات لقضية الحضارة والثقافة .

وبديهى أن هذا المؤتمر الذى تظله سحابة قاتمة بسبب العدوان الأثيم لن يكون كسائر المؤتمرات ، وستكون خطاباته متأثرة بما يجرى فى المجال الدولى ؛ ولذلك رددت الخطب فى عبارات قوية تارة ، رقيقة عذبة تارة أخرى — عبارات الأسف والألم على ما يجرى من تعكير للسلم : كانت الخطب تشير أحياناً فى صراحة إلى العدوان الثلاثى ، وتارة تكتفى بالتلميح ، وطوراً تقرن ذلك بالإشارة إلى ما سموه العدوان على المجر ؛ وكأنما الضجة المفتعلة حول المجر كانت بمثابة حجة واهية لبعض المنافقين الذين لا يريدون أن يفرقوا بين الإبرة والمئذنة !

ومع ذلك فقد خطب الرئيس السابق وهو وزير معارف أورجواى ، فندد بالعدوان الثلاثى تنديداً صريحاً ، وتلاه الرئيس الجديد مولانا أبو الكلام آزاد ، فأسهب فى عبارة الاستهجان والنقد المرّ لما ارتكبته الدول الثلاث مع أنها جميعاً أعضاء المنظمة التى ما أنشئت إلا لنشر السلم والتفاهم بين الأمم ، وأشار الشيخ الجليل إلى الفقرة الأولى من دستور المنظمة التى تقول :

« نظراً لأن الحروب تبدأ فى عقول الناس — ففى عقول الناس يجب أن تبنى معاقل السلم » .

"Since Wars begin in the minds of men, it is in the minds of men that the defenses must be constructed."

تلك العبارة التى اشترك فى تأليفها اثنان من كبار قادة الرأى فى إنجلترة وأمريكا هى بمثابة شعار اليونسكو وقد أشار مولانا أبو الكلام آزاد إليها فى أسف شديد على أن المنظمة لم تبذل الجهد اللازم لبناء تلك المعاقل !

وتكلم بعد ذلك رئيس وزراء الهند نهرو بفصاحته المعروفة ، وكانت خطبته كلها طعناً ونقداً مرًّا لذلك العدوان الجنونى ، وقال فى سياق كلامه : إن اليونسكو يجب أن يكون بمثابة الضمير الحى للإنسانية ، وأن يعمل كل ما فى وسعه لهداية الدول وإرشادها .

وبعد هذه الخطب الأولى نظر المؤتمر فى بعض الشئون الشكلية كتأليف اللجان وترشيح رؤساء اللجان ونحو

ذلك ، وانتهى من كل هذه المسائل فى يومين ونصف اليوم ، وخشيت أن يجيء دورى فى الخطابة بعد ظهر يوم الأربعاء ٧ من نوفمبر لأن شهود المؤتمر أقل عدداً ونشاطاً فى فترات بعد الظهر ، فطلبت أن أكون أول المتكلمين فى صباح الخميس ٨ من نوفمبر . . .

وأعددت خطابى على ضوء ما لدىّ من أنباء مستقاة من صحف الهند ؛ فإذا كان فى الخطاب قصور فعذرى إلى القراء واضح . وقد رأيت أن يكون الخطاب مقصوراً على موضوعين اثنين : مدح الهند، وذم المعتدين . وقد نشر الخطاب فى جميع صحف الهند وأذيع من محطاتها ، ولكن الظروف لم تسمح بنشره فى مصر إلا فى جريدة « إجبشان جازيت » (١) ولذلك لا أظن أنى بحاجة لأن أعتذر لقراء «المجلة» إذا أوردت هذا النص هنا كاملا، لأنه قد ألقى باسم مصر :

« هذه أيها الرئيس مناسبة عظيمة فى تاريخ منظمة عظيمة ، فنحن لا نحتفل بالدورة التاسعة وحدها ، بل نحتفل أيضاً فى عاصمة الهند بمضىّ عشرة أعوام على إنشاء اليونسكو ، وقد ألفنا أن نرى فى مضىّ عشر سنوات مناسبة للاحتفال ولإظهار ما أحرزته المنظمة من تقدم ؛ لأننا نقيس الزمن بالحساب العشرى الذى تعلمناه من الهند .

« وفى اجتماعنا هذا فى نيودلهى دليل واضح على حيوية اليونسكو ؛ فإذا ذكرنا أننا فى المدة السابقة عقدنا دورتنا فى منتڤيديو والآن نعقد دورتنا فى نيودلهى رأينا كيف تخطو منظمتنا العظيمة عبر البحار والمحيطات والقارات فى سهولة ويسر ، وتحكم الصلات بين الأقطار والشعوب ؛ لهذا كان اجتماعنا هاهنا حادثاً تاريخياً خطيراً. وعلى الرغم مما نحسه جميعاً من الألم والقلق فى الوقت الحاضر ينبغى ألا ينسينا هذا أن نعبر عما نحسه من حماسة وامتنان لحكومة الهند وشعبها .

« لذلك أرجو أن يسمح لى أن أقتدى بمن سبقنى من الخطباء ، فأقدم أجمل عبارات الحمد والثناء بالنيابة عن حكومة مصر وشعبها .

« لم تكد الهند تنال استقلالها السياسى التام بعد الحرب العالمية الأخيرة حتى أصبحت — فى يوم وليلة تقريباً — دولة من أعظم الدول تتمتع بحب العالم واحترامه ، وعضواً بارزاً فى الكمنولث البريطانى ، وعاملا قوياً فى تقويم زيغه . لقد أوشك تقدم الهند السريع فى هذه الفترة الوجيزة أن يكون معجزة من المعجزات . . . ولكن الهند لم تصبح مجرد دولة عظيمة ، بل أصبحت أيضاً قوة عظيمة للسلم ، ولحسن التفاهم ، والتعاون بين جميع الأمم . . . لقد أبت الهند أن تنضم إلى أحد المعسكرين المختصمين لعلها تستطيع يوماً أن ترأب الصدع الذى بينهما ، فوصفها بعض الناس بأنها دولة محايدة ، ولكن هذا الوصف تعوزه الدقة ؛ فإن الهند التى تتخذ موقف الحياد يوماً إذا كان هنالك خصام بين الحق والباطل ، كانت دائماً تبادر فى مثل هذه الأحوال بإلقاء وزنها كله فى كفة الحق ، حتى ترجح رجحاناً بيناً .

« لهذا أرانى سعيداً بأن أكون « الواسطة » المتواضعة فى إبلاغ الهند شعباً وحكومة تحية بلدى الذى يشابه الهند بما له من تراث ثقافى عظيم . . ولكن وطنى يختلف عن الهند التى تمثل إقليماً ضخماً يوصف بأنه شبه قارة على حين أن وطنى قطر صغير ، وسكانه الذين يتجاوزون ٢٢ مليوناً يعيشون بازدحام شديد فى مساحة من وادى النيل لا تتجاوز خمسة وعشرين ألفاً من الأميال المربعة : أى بكثافة قدرها ألف نسمة لكل ميل فى المتوسط ! وهذه الحال تجعل من بلدى هدفاً مثالياً لقذائف الأسلحة الجهنمية الحديثة ؛ ولذلك لم يلبث المعتدون أن أدركوا ذلك تمام الإدراك . ومع هذا فإن مصر على صغر مساحتها كانت دائماً تلعب دورها فى تأريخ العالم : قديمه ووسيطه وحديثه ؛ وهنالك على

(١) فى عدد ٢٧ من نوفمبر سنة ١٩٥٦.

الأقل ميدان واحد تلتقى فيه الهند ومصر دائماً، وهو الإخلاص لمنظمات الأمم المتحدة عامة، ولليونسكو بوجه خاص.

« وما أظنكم أيها الزملاء إلا قد لاحظتم فى المؤتمرات السالفة كيف كانت مصر دائماً حريصة على أن ترسل وفداً من عدة أعضاء لكى يساهم بجد وإخلاص فى جميع وجوه النشاط فى الدورة. بل إنى أذكر أن دولة كبيرة من أعضاء المنظمة رأت من المستحب أن نبلغ السلطات فى مصر تقديرها لما قام به وفد مصر فى مؤتمر منتفيديو.

« وقد حرصت مصر فى هذه الدورة على أن ترسل وفداً يعد كبيراً بالقياس إلى مواردها، ويتألف من سبعة أعضاء من مصر، وواحد من سفارة مصر فى إيران، واثنين من سفارة مصر فى الهند؛ ولكن لم يستطع الحضور إلى الهند أحد غيرى من بين الأعضاء الثمانية الذين كانوا خارج الهند. وأنا نفسى ما كنت أستطيع الحضور لولا أن كرم حكومة باكستان جعلنى أغادر مصر قبل زملائى ببضعة أيام. وكذلك تخلف عن موعد المؤتمر عدد كبير من الوفود، لأنهم رأوا أن يزوروا مصر فى طريقهم إلى نيودلهى، ثم لم يستطيعوا أن يتابعوا رحلتهم فوراً.

« إن مصر كما تعلمون « واقعة » عند ملتقى طرق العالم ولذلك كانت عاملا كبيراً فى الوصل بين الشرق والغرب، ولكنها لا تستطيع أن تؤدى وظيفتها الخطيرة هذه إلا فى زمن السلم، ولعل مصر هى البلد الوحيد الذى لا يضارعه بلد فى أنه يؤدى للعالم خدمة جليلة فى تيسير وسائل الاتصال بين القارات والمحيطات، ومن أجل ذلك وحده يجب ألا تتعرض مصر لأى عدوان فى أى وقت.

« إن الهند قد بذلت أقصى وسعها وأنفقت غاية جهدها لكى تضمن لهذا المؤتمر نجاحاً باهراً، ولكن الهجوم الفجائى على مصر قد ألحق أشد الأذى بهذا المؤتمر وبالأعمال التى لا بد لنا أن ننهض بها هنا: لقد أغارت على مصر قاذفات القنابل البريطانية والفرنسية فوجاً بعد فوج وسرباً إثر سرب بمفاجأة وعنف قل أن نجد لهما مثيلا فى تاريخ العدوان. إن هذه الدول الأعضاء فى اليونسكو — تلك المنظمة التى تعمل للسلم والصداقة بين الأمم قد رأت من المناسب أن تقوم بهذه الهجمات العنيفة على سكان مصر، فتودى بأرواح الآلاف من السكان لا تستثنى النساء ولا الأطفال. ومن العبث الفاضح ما يزعمون من أنهم يضربون الأهداف العسكرية؛ فإن الحرب الجوية لا تعرف التمييز والتفرقة، وقد أودت فعلا بأرواح الأبرياء من المدنيين . . .

« فى يوم الأحد الماضى طارت قاذفة بريطانية فوق مدينة القاهرة . . . ولم تلق على المدينة قنابل، بل ألقت عليها نشرات مطبوعة يزيد عددها على نصف مليون نشرة، وهذه النشرات تطالب من المصريين المدنيين أن يسقطوا حكومتهم، أو يحتملوا ما ينزل بهم من الويلات، وحينما قرأت هذا النبأ انصرف تفكيرى إلى زوجتى وإلى ابنتى التى تبلغ ثلاثة عشر عاماً وابنى الذى بلغ العاشرة وهم جميعاً يعيشون — وأرجو أنهم ما زالوا يعيشون — فى مسكنهم المتواضع فى مدينة القاهرة . . . تصورت هؤلاء الثلاثة الضعفاء الذين لا يملكون من أمرهم شيئاً، يقال لهم: أسقطوا حكومتكم وإلا تعرضتم للويل والثبور! تطالبهم بذلك دولتان ذواتا بأس وبطش. فياعجبا! كيف يمكن عقلا بشرياً حتى لو كان من عقول المعتدين الآثمين — أن يرتكب مثل هذا الحمق والبغى؟ كيف يمكن العقل أن تطغى عليه النزعات الاستعمارية حتى تنتزع منه الفهم والرشد والإدراك بتوجيه مثل هذا الإنذار إلى الشعب المدنى المسالم؟ لقد جاء فى القرآن الكريم:

« من قتل نفساً بغير نفس أو فساد فى الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً ».

« وأنا واثق أن سائر الكتب السماوية تقرر هذه الحقيقة أيضاً؛ فكيف أمكن العدوان الجنونى أن يطمس

عقول الناس حتى يدفعهم إلى ارتكاب القتل بالجملة فى برود وقلة اكتراث؟ وعبثاً نحاول أن نتصور سبباً دفع البريطانيين والفرنسيين إلى ما أقدموا عليه من الإثم؛ فإن مصر لم تقم بعمل واحد يشتم منه شبه الاستفزاز؛ فمسألة تأميم شركة القناة قد مضى عليها ثلاثة أشهر، وقد أصبحت فى أيدى الأمم المتحدة التى أخذت تعالجها بحكمة وعناية. إن مصر لم تكن قد ارتكبت أى أمر من شأنه أن يثير هاتين الدولتين ويدفعهما إلى ارتكاب تلك الجرائم الوحشية!.

« وأظنكم جميعاً سمعتم ما زعموه من أن تدخلهم كان للفصل بين المتحاربين، وهى الحجة التى هداهم إليها ذكاؤهم وتفكيرهم! فياعجبا! كيف كان من شأن هذا الفصل بين المتحاربين أن يركز الهجوم كله على مصر، وأن مصر والمصريين وحدهم هم الذين تلقى عليهم القنابل لمدمرة؛ لتخرب الديار وتفنى الأرواح؟... وما أظننى بحاجة لأن أقول لكم: إن هذه الخرافة لا يصدقها أحد حتى فى بريطانيا نفسها، وإذا أردتم أن تعرفوا رأى قادة الأمم فى هذا الهجوم الغادر على مصر فحسبى أن أذكركم ما أدلى به من رأى رجال عظماء، وهم نهرو وإيتكنس وآتلى وأيزنهاور: وصف نهرو هجوم إنجلترة وفرنسا على مصر بأنه عدوان كريه عار. وقد وصف مستر إيتكنس زعيم حزب العمال فى البرلمان البريطانى أعمال حكومته: بأنها تستخدم أسلوب الغابة وسنتها! وإنى يا سيدى الرئيس أعلن بكل احترام أن هذا فيه ظلم أى ظلم للغابة! إن الوحوش الضوارى إنما تسطو إذا عضها الجوع، وليس هنالك مثل هذا العذر لوحوش المدنية والحضارة! أما لورد آتلى الذى اشترك فى صياغة مبدأ اليونسكو الشهير وهو: « إن الحروب تبدأ فى عقول الناس ففى عقول الناس يجب أن نبنى معاقل السلم » — فقد كان فى زيارة للهند عندما سمع بالعدوان الآثم، فلم يزد فى وصفه له على قوله: إنه لعمل من أعمال الجنون! أما جنرال أيزنهاور فقد تحدث عن العدوان فى وقت شديد الحرج بالقياس إليه وإلى حزبه، وهو وقت الانتخابات الأمريكية؛ ومع ذلك فقد أعلن فى غير تردد أن المعتدين قد أثموا وأنه ينبغى ألا يكون هنالك قانون نعامل به أصدقاءنا، وآخر للذين يخالفوننا فى الرأى!. ولا شك أن هذه عبارة رجل كبير مسئول يتكلم فى وقت حرج، ومع ذلك فإنه لم يغتر بما زعمه المعتدون من أنهم إنما يريدون الفصل بين المتنازعين، وأمكنه أن يبصر ما وراء هذا الزعم من رياء وبهتان!

« سيدى الرئيس وزملائى الأعضاء: لقد أصبح واضحاً لكم جلياً أن الأخلاق والآداب الدولية قد هبطت إلى الدرك الأسفل، لا بسبب العدوان الغاشم وحده، بل بسبب ما صحب العدوان من الرياء والنفاق والادعاءات الكاذبة وفقر الضمير.. إن إقدام الإنجليز والفرنسيين على ضرب مصر بالقنابل قد أتلف الجهود التى بذلت لأعوام طويلة من أجل التفاهم والتعاون بين الأمم. ولقد يخطر لنا الآن أن نتساءل: أمن الممكن تلافى الشر الذى ارتكب وإحقاق الحق ورفع الظلم؟ وما الذى يستطيع اليونسكو عمله للمساهمة فى الجهود التى تبذل اليوم لردع العدوان ونشر لواء السلم؟ لا شك أن قضية السلم تقع من اختصاصنا فى الصميم.. وليس بين المنظمات التى تتألف منها أسرة الأمم المتحدة منظمة تعنيها شئون السلم من قريب كما تعنى منظمتنا، والظروف التى يجابهها العالم اليوم تهيب باليونسكو أن ترفع صوتها فى قوة وجلاء باستهجان العدوان والحكم على المعتدين، وأن تكون كلمتها من القوة بحيث يسمعها العالم بأسره، وليست بى حاجة إلى أن أقول لكم ما ينبغى عليكم عمله؛ فهذا شأننا جميعاً، وما أنا إلا واحد منكم.. ولسنا فى حاجة لانتظار تعليمات من حكومتنا؛ فإن جميع الحكومات قد أدلت برأيها بقوة وصراحة فى جلسات الجمعية العامة للأمم المتحدة فى نيويورك.

« لهذا أرجو أن يجتمع عدد منا ويضع مشروع قرار يصدره هذا المؤتمر ، وتنعكس فيه ما تحسه الأغلبية الساحقة من الوفود وما تحسه الكثرة العظيمة من شعوب العالم، وهنالك شيء واحد أطلبه إليكم باسم حكومتي ، وهو ألا تخلطوا بين موضوع العدوان على مصر وبين أية مسألة أخرى كمسألة المجر . . ولست أريد مطلقاً أن أمنعكم من أن تتخذوا أى إجراء آخر يبدو لكم أو تتقدموا باقتراح فى أى موضوع آخر ، ولكنكم وأنتم بمثابة هيئة عالية يحتكم إليها — لا بد لكم أن تحكموا فى كل قضية على حدة . وليس بالكثير أن أطلب إليكم باسم الآلاف من المدنيين والنساء والأطفال الذين صرعهم العدوان البريطانى والآلاف الأخرى من الجرحى والمشوهين أن تحكموا فى هذه القضية وحدها .

ولا بد لنا فى الوقت نفسه يا سيدى الرئيس أن نبتهل إلى الله ألا يستفحل هذا العدوان الذى نزل بشعب مصر ويستحيل إلى حرب عالمية » .

* * *

هذه ترجمة الكلمة التى ألقيتها بالنيابة عن مصر حكومة وشعباً . ولا شك أن القارئ سيجد فيها قصوراً فى بعض النواحى ؛ وحسبى أن أذكره أن الوقت المخصص لكل خطبة لا يتجاوز ربع الساعة ، وأن المرء فى مثل هذه المجتمعات الدولية لابد له أن يصطنع السياسة والاعتدال وإلا نفر منه السامعون . ويجب ألا ننسى أن بين السامعين كثيرا ممن تربطهم صلات بإنجلترة وفرنسا وصداقة شخصية بوفود هاتين الدولتين . . ومع ذلك فقد قوبل الخطاب بعاصفة من التصفيق، ولن يمنعنى التواضع من أن أؤكد أنه لم يقابل بمثلها خطاب آخر فى الدورة كلها وأنا أقول هذا دون حياء ؛ لأننى لم أكن المقصود بهذا الهتاف وحدى ، بل يقصد به الأمة الباسلة التى تثبت ثبات الجبال فى وجوه المعتدين .

نشر الخطاب فى صحف الهند، وأذيع من جميع محطاتها وحررت إلىّ رسائل من مختلف جهات الهند تطرى الخطاب ولهجته الهادئة المعتدلة ، وقد أدهشنى أن إشارتى فى الخطاب إلى زوجى وولدى كان لها أثر بالغ ؛ فقد كتب إلى غير واحد أنه ذرف الدمع حينما سمع تلك العبارة أو قرأها . وفاتهم أنى ما قلتها التماساً للتأثير الوجدانى ، بل لأعلن فى صور قوية حماقة الباغين وبلادة أذهانهم .

ومن الأمور الطريفة التى ترتبت على هذا الخطاب أنى تسلمت برقية من فتى هندى فى الحلقة الثالثة من العمر يؤيدنى ، ويريد أن يرانى ؛ فلما قابلته عرض على أن يصوم حتى يقرر المؤتمر بأغلبية ساحقة أن الإنجليز والفرنسيين آثمون معتدون ! فجعلت ألاطفه وأقنعه بأن منظمة الأمم المتحدة ستقوم بالواجب ، وأن مصر اكتسبت قوة عظيمة بتأييده وتأييد بنى وطنه ، ولم أزل به حتى عدل عن الصيام ؛ والالتجاء إلى الصوم حتى تجاب المطالب أمر شائع فى الهند ، ويحسب له أولو الأمر حسابه ، ولكنى شككت فى فائدته لدى هذه الوفود الغربية !

لقد تتابع الخطباء بعد ذلك، وكثير منهم لم يتردد فى التنديد بالعدوان على مصر ، ولعل نصف الوفود أو أكثر من النصف قليلا قد أشار إلى الموضوع بعبارة تختلف شدة وضعفاً وقوة وعنفاً تبعاً لميول الخطيب ونزعاته. ولم تكن الدول العربية ممثلة ؛ فقد استحال على كل من ليبيا والأردن أن ترسلا وفداً ، ولم يحضر عن سورية والمملكة السعودية والعراق إلا الممثلون الدبلوماسيون، أما لبنان فقد كان يمثله الأستاذ شارل عمون والمنسنيور ماردن.

وانتقلنا بعد ذلك إلى أعمال المؤتمر وجلسات لجانه المختلفة ، ولست أريد أن أطيل فى سرد هذه الأمور كلها ، ولكن لا بد لى أن أشير إلى ما حدث فى انتخابات المجلس التنفيذى ، لأن هذه تسترعى دائماً اهتمام جميع الدول الأعضاء ، وهنالك ثلاثة أمور فى هذا الصدد لا بد من الإشارة إليها :

أولا — أن عدد أعضاء المجلس كان ٢٢ عضواً ،

منها اثنان من الدول العربية : منسنيور ماردن وكاتب هذه السطور عن مصر ، ثم عرض اقتراح بزيادة عدد الأعضاء إلى ٣٤ ووافق المؤتمر على ذلك . . .

ثانياً — أن إسرائيل قد رشحت للمجلس الجديد عضواً ربما كانت له شهرة فى بعض العلوم ، ولكن يبدو لى أن وفد إسرائيل أحس أنه ليس هنالك أقل أمل لنجاح مرشحه ، فسحب الترشيح فى الأسبوع الأول من المؤتمر .

ثالثاً — كان المطلوب من المؤتمر أن يختار نصف أعضاء المجلس بالاقتراع السرى بعد سقوط العضوية عن نصف أعضاء المجلس وانتخاب عضوين آخرين طبقاً للتعديل الجديد ، ولذلك كان عدد المحال الشاغرة ١٣ ، وكنا نرجو أن نظفر بمكان لعضو عربى آخر إلى جانب ممثلى لبنان ومصر .

وعرض الأمر علىّ ، فطلبت إلى السادة أعضاء الوفود العربية أن يتفقوا على مرشح واحد ، واجتمعنا للتشاور ، وانتهى الأمر بترشيح الأستاذ كاظم عن العراق ولسوء الحظ لم يتيسر لنا أن نظفر بالكثرة اللازمة للنجاح ، ولعل السبب الأكبر يرجع إلى أن ممثل العراق الذى رشح لم يستطع أن يشهد اجتماع الدورة .

* * *

والآن — وقد أطلت الحديث عن بعض جوانب هذا المؤتمر — فإنى أود أن أكتفى بالإشارة إلى موضوع آخر ذى خطر بالنسبة إلى مصر :

فى منتصف شهر نوفمبر وقد عادت المراسلات البرقية إلى شىء من الانتظام تسلمت برقية من وكيل وزارة التربية يطلب منى أن آخذ من المؤتمر قراراً بمنع الصهيونيين الأنذال من الاعتداء على حرمة دير سانت كاترين وما اشتمل عليه من النفائس . ولما كان هذا الأمر خارجاً عن جدول أعمال المؤتمر فلا بد من عرضه أولا على اللجنة التوجيهية للمؤتمر . وعلمت أنها ستجتمع فى اليوم التالى ، وأن لا بد لى من أن أكتب خطاباً إلى رئيس تلك اللجنة أطلب إليه إدراج هذا الموضوع على وجه السرعة ، وأشفع هذا الكتاب بصيغة اقتراح ليعرض على المؤتمر .

وتناولت الصيغة القديمة للاقتراح الخاص بالمحافظة على الآثار ، وأخذت أنقحه فى غير موضع ، ثم أضفت إليه الفقرة السابقة التى تنص على أن المؤتمر يوجه النظر بوجه خاص إلى ما لدير سانت كاترين من الحرمة والقداسة ، وإلى ما اشتمل عليه من النفائس ذات الأهمية التاريخية والفنية ، وإلى ما كان يتمتع به دائماً من الحماية فى وقت الحرب والسلم ، وأن من الواجب ألا يمس أو يعبث به ، أو بما اشتمل عليه من النفائس فى أية صورة من الصور .

ولست بحاجة إلى أن أسرد نص الاقتراح كاملا بعد أن أدرج فى العدد الأول من المجلة .

عرض هذا الاقتراح على اللجنة التوجيهية للمؤتمر فى صباح اليوم التالى لوصول تلك البرقية ، فقررت تلك اللجنة بالإجماع أن تقترح على المؤتمر إدراج الموضوع فى جدول الأعمال . وبعد ذلك بثلاثة أيام نظر ووافق المؤتمر على ما اقترحته اللجنة التوجيهية ، فخيل إلى عندئذ أن المسألة فى حكم المنتهية وأن الاقتراح سينال موافقة المؤتمر يوم يجىء دوره دون مشقة .

وقبل أن يحدد يوم لمناقشة الاقتراح علمت أن وفد إسرائيل قد عرض تعديلا ينقص من قيمة القرار ، ويجعله عاما ، ويحذف منه النص على دير سنت كاترين . لا شك أن هذا التعديل كان نذير شؤم ، ولعله كان ينبئ عن نية سيئة بيتها الصهيونيون . . . ولكنى كنت واثقاً أن تعديلا تؤيده إسرائيل وحدها لن يكون له حظ كبير من النجاح .

ثم سمعت أن وفد فرنسا يريد أن يعرض تعديلا آخر ، وأنه أخذ يجمع الأنصار لتأييد ذلك التعديل . ولما يشغل المؤتمر من مختلف الشئون لم يجئ دور اقتراح

مصر بحماية آثار الشرق الأوسط عامة وسانت كاترين بوجه خاص إلا فى يوم الجمعة ٣٠ من نوفمبر ؛ وقبل ذلك الموعد بثلاثة أيام فقط اطلعت على التعديل المقدم من وفد فرنسا يؤيده وفد كل من البرازيل وإيطاليا وأكوادور وبلجيكا والباكستان . وكان التعديل الفرنسى أخف لهجة من التعديل الصهيونى ، ولكنه يشبهه فى أنه يجعل موضوع القرار حماية الآثار بوجه عام ، ويحذف الإشارة إلى دير سانت كاترين .

عند ذلك أدركت أن الأمر يتطلب بذل جهد خاص ، فبدأت بكتابة خطاب إلى رئيس وفد باكستان أعاتبه فيه على أن يشترك فى تعديل لا يكاد يختلف عما اقترحته إسرائيل ، وكان هذا الزميل غائباً فى كراتشى . ولما عاد واطلع على التعديل وعلى كتابى بادر بالتبرؤ من مثل هذا الاقتراح ، وأصرَّ على أن يقوم اليونسكو بإعادة طبعه بعد حذف اسم باكستان منه !

وخاطبت أصدقائىَ فى وفود بلجيكا وأكوادور والبرازيل وإيطاليا فأكدوا لى أنهم سمحوا بإدراج أسمائهم دون اطلاع على نص التعديل ، وأنه قد قيل لهم إنه لا يختلف كثيراً عما اقترحته مصر ، فرجوتهم أن يعملوا ما فى وسعهم لنصح الفرنسيين حتى لا يتمسكوا كثيراً بالتعديل .

وفى الوقت نفسه قابلت زميلى رئيس وفد الولايات المتحدة الأمريكية ، وذكرته ما أبدته دولته من اهتمام بنفائس سانت كاترين ، وإرسالها بعثة لتصوير مخطوطاته ، فوعدنى بأن يتحدث إلى زملائه ، وأبلغنى بعد ذلك أن وفده سيؤيد اقتراح مصر .

واستيقظت مبكراً فى صباح يوم ٣٠ من نوفمبر ، وأعددت كلمة هادئة فى تعزيز اقتراح مصر ، وابتعدت فى كلمتى هذه عن الشدة والعنف ؛ لأن الهدف الذى كنت أرمى إليه هو أن أنال قراراً بأغلبية كبيرة ، ولم يكن يخطر ببالى أنى سأظفر بتأييد إجماعى .

ولقد استغرقت مناقشة اقتراح مصر يوماً كاملا من أيام المؤتمر ، ولكنه كان نقاشاً هادئاً رزيناً ، ذكر غير واحد من المتكلمين أن النقاش كان فى مستوى رفيع ... وأن أكثر الفضل فى ذلك يرجع إلى العرض الهادئ للموضوع . ولهذا لا أجد بداً من أن أورد هنا خلاصة لكلمتى التى حاولت بها أن أشرح وجهة نظر مصر :

« إن موضوع حماية الممتلكات الثقافية فى وقت النزاع المسلح قد كان موضع عناية اليونسكو سنين عدة وقد مر بثلاث مراحل :

« ففى المرحلة الأولى دارت حوله المناقشة والبحوث ، وفى المرحلة الثانية أبرم اتفاق خاص فى مدينة لاهاى فى مؤتمر عقد لهذا الغرض بناء على دعوة وجهتها اليونسكو ، وتم ذلك فى شهر إبريل من عام ١٩٥٤ ، وقد صدق على هذا الاتفاق عدد من الدول بحيث أصبح نافذاً منذ شهر أغسطس الماضى . وكان طبيعياً أن يكون التصديق بطيئاً على مثل هذا الاتفاق وأمثاله ، ولم نقصد بالإشارة إلى ذلك توجيه أى لوم إلى أية دولة لم تقم بالتصديق على ذلك الاتفاق . وفى الاتفاق نفسه نصوص تخول لليونسكو عند الضرورة الحق فى أن يطلب من الدول المشتركة فى نزاع مسلح وإن لم تكن صدقت على الاتفاق — أن تتعهد باحترام نصوصه فى أثناء مدة النزاع .

« وقد أصبحنا الآن فى المرحلة الثالثة التى تدعو إلى تطبيق نصوص ذلك الاتفاق على كل حال يتطلب تطبيقها ، وهذه أول حال تطرأ منذ التصديق على الاتفاق ، وجدير بالمؤتمر أن يدرك ما فى هذا الموقف من تبعات لا بد من مجابهتها بإخلاص وشجاعة .

« إن الاقتراح الذى تقدمت به مصر قد صيغ فى عبارة سهلة بعيدة عن الغلو والإسراف ، وقد كنت واثقاً أنه لن تقام فى سبيله أية عقبة ، ولهذا كانت دهشتى عظيمة حين رأيت وفود فرنسا والبرازيل وأكوادور وبلجيكا وإيطاليا

يتقدمون بتعديل يشوّه الاقتراح الأصلى، ويبعد به عن موضوعه الذى أقرته لجنة المؤتمر العليا والمؤتمر نفسه بإجماع الآراء، وهذا التعديل الفرنسى — إذا حللناه — يشتمل على أمرين: أولهما أنه يحول الاقتراح عن حماية الممتلكات الثقافية بالشرق الأوسط إلى حماية الآثار بوجه عام، وقد سبق أن أوضحت أن موضوع حماية الممتلكات الثقافية بوجه عام قد انتهى بإبرام اتفاقية لاهاى.

«وأصبحنا الآن فى مرحلة تطبيق ذلك الاتفاق على كل حال تعرض، والأمر المعروض اليوم هو حماية آثار الشرق الأوسط عامة ودير سانت كاترين بوجه خاص، ولا بد من مواجهة هذا الطلب».

ثم التفت إلى الرئيس وقلت: «هبْ أيها الرئيس أنك لم تكن رئيس مؤتمر اليونسكو بل رئيس مؤتمر الأغذية والزراعة، وتقدم ممثل مصر يطلب حماية البرتقال المصرى من الحشرات والآفات: أفيأبى المؤتمر أن ينظر فى مثل هذا الأمر؟ وهل يجمل بالأعضاء أن يتقدموا بتعديل يجعل الاقتراح خاصاً بالموالح كلها أو ببرتقال العالم كله مع أن برتقال مصر له آفاته الخاصة وحشراته الأثيمة التى تتطلب علاجاً خاصاً؟».

وبديهى أنى أردت بالحشرات الأثيمة عصابات العدوان الغادر، ولكن الأعضاء ضحكوا من هذا التشبيه، ولم يروا فيه ما يجرح شعور أحد.

ثم انتقلت إلى التعديل الخاص بحذف الفقرة السابقة التى تشير إلى دير سانت كاترين وقلت: إن من الظلم الفادح أن تحذف هذه الفقرة؛ فإن الموضوع كله لم يكن ليثار لولا وجود دير سانت كاترين وسط ميدان العدوان، ولقد كان هذا الموضوع واضحاً فى صيغة الاقتراح كما وافقت عليه لجنة المؤتمر ثم المؤتمر نفسه . . . فلا يمكن أن يقبل تعديل يقضى بحذف الموضوع الأصلى من الاقتراح!».

ثم أخذت أشرح للمؤتمر سبب اهتمام مصر حكومة وشعباً بدير سانت كاترين وذخائره الثقافية والفنية وأن هذا الدير للتسامح الدينى ليس له نظير فى العالم . . فهو مؤسسة دينية مسيحية تابعة للكنيسة اليونانية الأرثوذكسية، تحميه وتتكفل برعايته دولة إسلامية، وقد ظلت تحميه وترعاه أربعة عشر قرناً . . . وقد مرت بجزيرة سيناء جيوش جرارة فى العصور الوسطى وفى العصور الحديثة فى الحرب العالمية الأولى والثانية: مرت بالدير جيوش تركية وعربية وبريطانية فلم تتعرض له بسوء. وتود حكومة مصر أن يظل الدير متمتعاً بالحصانة التى كان ينالها دائماً، لا نبغى باقتراحنا أن نتهم أحداً، ولكنا نريد من المؤتمر أن يؤكد ما لهذا الدير من الحرمة والقداسة، وأن يحذر جميع المتحاربين التعرض له بسوء، وكل قرار يتخذه المؤتمر فى هذا الشأن يسرى على مصر كما يسرى على الدول المعتدية على مصر.

* * *

ولم أكد أنتهى من إلقاء كلمتى حتى نهض رئيس وفد فرنسا، وأخذ يزجى الثناء على ما اشتملت عليه كلمة مصر من الهدوء والاعتدال والفكاهة، وأعلن باسم وفده وباسم الوفود المشتركة معه أنهم لا يرون بأساً فى بقاء النص على دير سانت كاترين وضرورة حمايته وعدم التعرض له بسوء، ولكنه يصر على أن يكون الاقتراح عاما غير مقصور على الشرق الأوسط بدعوى أن هنالك ممتلكات ثقافية فى المجر وغيرها من الجهات تحتاج إلى الصيانة والحماية أيضاً، وقد أصررت من جهتى على ضرورة الإشارة إلى الشرق الأوسط.

وانتهى الأمر بحل وسط اقترحه وفد اليابان بأن تكون الإشارة إلى الشرق الأوسط وأقطار أخرى. وقد رأيت أن التعديل فى هذه الصورة لا يمس صميم الاقتراح، فقبلت هذا التعديل لكى أحصل على قرار إجماعى لا يشذّ عنه سوى وفد إسرائيل الذى امتنع ممثله عن الإدلاء بصوته.

كان يرأس وفد إسرائيل وزير معارفها ، وقد أصر على أنه لا ضرورة لاتخاذ قرار فى هذا الشأن ؛ لأن إسرائيل لا تنوى فى أثناء وجودها المؤقت فى سيناء أن تمس الدير من قريب أو بعيد ! ولم أحفل بما قاله وفد إسرائيل ، فلم أردّ عليه كما لم يرد عليه أو يعرض له أى عضو آخر فى المؤتمر ، وأخذت الأصوات ، فقبل اقتراح مصر بالإجماع ، وامتنع الوفد الصهيونى عن الإدلاء بأى صوت .

قابلنى بعد نهاية الجلسة عدد كبير من أعضاء الوفود يثنون على مصر وموقفها واعتدالها ، ولكن أكبر ثناء نالته مصر بمناسبة النقاش حول مسألة دير سانت كاترين جاء من مندوب كندا فى الجلسة الختامية للمؤتمر التى عقدت فى مساء يوم الأربعاء ٥ من ديسمبر ، وفى هذه الجلسة يطلب من عدد محدود من الأعضاء أن يلقى كلمة فى الثناء على حكومة الهند ، وبهذه الكلمات يختم المؤتمر جلساته .

فى ذلك المساء امتلأت القاعة الكبرى حتى اكتظت ، ولم يبق فيها موضع قدم خال ، وشهدت صحف الهند بأن أبرع الخطباء فى تلك الليلة هو رئيس وفد كندا الذى تحدث طويلا عن اليونسكو ووظيفتها ورسالتها ، ثم تحدث عن الشخصيات التى قابلها فى المؤتمر وأعجب بها وبمسلكها ؛ فكانت هاتان الشخصيتان هما الزعيم نهرو والعبد الفقير كاتب هذه السطور . ولأن الثناء على وفد مصر إنما هو ثناء على مصر فإنى لا أجد بأساً فى أن أذكر هنا ماقاله رئيس وفد كندا :

I shall never forget the Egyptien delegate, whose splendid dignity and honourable fairness impressed us all.

* * *

وبعد ، فإن المقام لا يتسع للكلام ، على مشروعات اليونسكو والقرارات الفنية التى انتهى إليها المؤتمر ، وقد بذلت كل جهد ممكن لكى أساهم فى أعمال كثير من اللجان ، ومن حسن الحظ استطاع الزميل الدكتور أحمد فكرى أن يصل بعد لأى إلى نيودلهى يوم السبت ٢٤ من نوفمبر ، وبدأ يشارك فى أعمال اللجان المختلفة ابتداء من يوم ٢٦ : أى فى عشرة الأيام الأخيرة التى تتكدس فيها الأعمال ، ويتزايد فيها النشاط .

وفى ختام هذا الحديث لا بد لى أن أشير إلى أن عمل رئيس وفد اليونسكو قلما يكون مقصوراً على ما يجرى داخل قاعات المؤتمر ، بل لا بد له من نشاط خارجى تفرضه ظروف المجتمع ، وقد أمكننى أن ألقى محاضرتين : الأولى فى المعهد العالى للدراسات الدولية ، وكان موضوع المحاضرة « الحركة الصهيونية » . ولعل القراء يعرفون وجهة نظرى فى هذا الأمر الخطير ، وهو أن أتباع المذهب الصهيونى قوم أوروبيون أو من أصل أوروبى ولا يمتون إلى بنى إسرائيل أو إلى اليهود القدماء بأدنى صلة . واعتناق الدين لا يكسب الحق فى تملك البلد الذى نشأ فيه الدين . . .وقد مهدت للمحاضرة بالتنديد بالسياسة الاستعمارية التى تحالفت هى والعصابات الصهيونية لتوجه عدواناً غادراً على مصر .

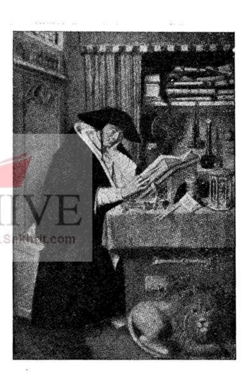
أما المحاضرة الأخرى فكانت فى حفلة شاى أقيمت تكريماً لرئيس وفد مصر فى ناد كبير بنيودلهى ، دعت إليها جمعية السيدات الأسيوية ، وشهدها عدد كبير من الساسة وأعضاء البرلمان ، وبعد الشاى ألقيت محاضرة عن « قناة السويس المصرية » وأبديت أن مصر قد أسدت إلى العالم جميلا ضخماً بإنشاء القناة ؛ فواجب العالم أن يعترف لها بهذا الجميل .

وقد صحبنى فى كلتا المحاضرتين صديقى الدكتور مصطفى كامل سفير مصر فى الهند الذى بذل كل ما فى وسعه لمعاونتى وتأييدى والاحتفاء بشخصى الضعيف . . .

فجزاه الله عنى أحسن الجزاء .

ڤان أيك

الكشف عن صورة له



بعد ٣١ عاماً فى البحث المضنى والتنقيب الشاق استطاع خبراء المتاحف الأمريكيون ، بالاشتراك مع أعلام الفن ومرممى الصور والمؤرخين أخيرا أن يعلنوا عن كشف مهم تحسدهم عليه جميع متاحف العالم ، هو اكتشافهم صورة للرسام الهولندى الأشهر « جان ڤان أيك » .

ويعتبرون هذا الكشف من أبرز ما تداوله البرق والبريد عن المكتشفات التى ما فتئ الخبراء يعلنون عنها بين آن وآخر لدى تجار العاديات ومعارض الفنون ، بل يبذها جميعاً .

وهذا الرسام الهولندى « ڤان أيك » ولد سنة ١٣٩٠ م فى مدينة « بروج » وعاش إلى سنة ١٤٤١م ، ويعتبر فى تاريخ الفن أبعد الفنانين شهرة وأعلاهم كعباً ؛ له ثلاثون صورة أكيدة النسب إليه . وهو المخترع الأول للصور الزيتية إطلاقاً ، وقد تحقق فيما بعد أنه لم يكن أول من كشف عن ألوان الزيت المائية اللازوردية الثابتة ، ولكنه كان بلا نزاع من الذين عملوا على إذاعتها واتساعها . وكان لمدرسته الهولندية التى عرف بها عصره شهرة فى مجال الفن الأوروبى لا تدانى ، وحظيت لوحاته التذكارية بأعظم تقدير فى المعاهدات والمحافل الدولية . فقد حدث بعد الحرب العظمى الأولى أن نصت معاهدة الصلح فى ڤرساى على أن ينزل متحف برلين لبلجيكا عن بعض أجزاء لوحته « مذبح غنت » التى بدأها أخوه « هوبرت » وأتمها « جان ڤان أيك » . ومنذ بضع سنين عقب الحرب العالمية الثانية استدعيت لجنة من كبار الفنانين العالميين بهيئة اليونسكو لمراقبة وإجازة إصلاح « لوحة المذبح » من العطب الذى أصابها خلال الحرب .

* * *

وقد بقيت لوحات «جان ڤان أيك » بعيدة عن متناول تجار الصور للمغالاة الفادحة فى أثمانها والأرقام الخيالية التى تقوَّم بها أقل صوره شأناً .

فى سنة ١٩٢٥ دفع معهد الفنون فى « ديترويت » بالولايات المتحدة الأمريكية ١٨ ألف دولار فى صورة

صغيرة، لا تتجاوز ٢١×١٣٫٥ سنتيمتر أى أقل من حجم خطاب عادى ، منسوبة للرسام « بتروس كريستوس » أحد تلاميذ « جان ڤان أيك » . واسم هذه الصورة « القديس هيرونيموس فى محرابه » وتمثل هذا القديس الذى ولد فى القرن الرابع بعـد الميلاد وهو يترجم الإنجيل من لغته الأصلية إلى اللغــة اللاتينية ، وهى الترجمة الوحيدة التى تعتمد الكنيسة الكاثوليكية عليها فى نصوص الإنجيل وتعرف باسم « ڤولجاتا » .

وقد أمّل رجال متحف « ديترويت » من وراء عقد هذه الصفقة أن تكون الصورة المنسوبة لتلميذ « ڤان أيك » هى الصورة الحقيقية التى عرف عن الفنان الأعظ أنه رسمها للقديس « هيرونيموس » وجاء ذكرها فى فهرس « لورنتزو » كبير آل مديشى ، أسرة الباباوات الشهيرة . وثابر مديرو متحف ديترويت منذ ذلك الحين على استجلاء حقيقة الصورة فجمعوا لفحصها ثلاثين خبيراً لم يجمعوا على رأى ؛ إلا أن بحثهم دل على أن فيها بعض معالم للرسام الشهير بشكل معقد بداخله مواضع ضعف لا يمكن أن تنسب إليه ، وانتهوا من بحثهم إلى أنه لا يمكن القطع بأن الصورة لڤان أيك .

واعتبر بعض الخبراء أنها قد تكون نسخة منقولة عن الأصل ، وفكر بعض آخر فى أنها قد تكون صورة بدأ رسمها «ڤان أيك» ثم أتمها تلميذه. والعقبة التى اعترضت مديرى متحف «ديترويت» هى أن « ڤان أيك» مات سنة ١٤٤١ والصورة تحمل تاريخ ١٤٤٢ أى بعد وفاته، مما جعل الأمر يلتبس على هؤلاء الخبراء، واستعصى عليهم من جرّاء بعض مواطن الضعف فى الصورة أن يحققوا ما أمّله المديرون .

وتجدد الأمل عند ما تمكن البروفسور دكتور «أروين بانوفسكى» من خبراء الصور المرموقين بجامعة « برنستون » بعد جهد عظيم من أن يكتشف خطاباً ، دقيق الحجم لا يتعدى بضعة مليمترات ، موضوعاً على المنضدة التى وقف إلى جانبها القديس . وبعد لأى أمكن أن يقرأ على غلافه : « إلى الكردينال ، قسّ الصليب المقدّس ببيت المقدس».

* * *

والمعروف من تاريخ القديس أنه لم يراسل أحداً بهذا العنوان فى القرن الرابع الميلادى ، ولكن الذى حدث أن أحد أمراء الكنيسة اشتهرت له مراسلات تبادلها مع كردينال الصليب المقدّس ببيت المقدس ، وهذا الكردينال هو القس الإيطالى « نيقولا دالبرجاتى » الذى عين كردينالاً سنة١٤٢٦ وكان فى مقدمة من رعوا فنّ « ڤان أيك » .

والمعروف عن « ڤان أيك » أنه ولج تاريخ الفن عن طريق صوره الواقعية للقديسين والشخصيات الإنجيلية ، ويحتمل فى هذه الحالة أن يكون قد أراد بهذا الكتاب أن يشير إلى مراسلاته مع راعيه « ألبرجاتى » . ومع ذلك فقد بقيت هذه النهاية السارة فى حاجة إلى الفنان الذى يعيد الصورة إلى أصلها الصحيح ، ويثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنها لڤان أيك .

* * *

وفى غضون العام الماضى استطاع « وليم سور» من نيويورك أن يرد إلى الصورة ألوانها الأصلية عند ما أخذ يختبر نقط الضعف بإزالة الظلال القائمة عنها، فكانت النتيجة مثيرة للغاية إذ ظهر له عند ما عالج قبعة القديس أن تحتها غطاء آخر للرأس عبارة عن قلنسوة ذات لون أحمر قان ، وهو اللون الذى عرف فى رسومات « ڤان أيك » كما وجد إكليلاً من الورد الأحمر محزوماً بشريط أزرق .

وبعد هذا الكشف مرت بضعة شهور كان لا بد منها ليتاح لمدير المتحف « إدجارد ريتشاردسون » خلالها الحصول على آراء الخبراء، ومن ثم صارح الصحافة أخيراً بهذا النصر الذى أوتيه قائلاً : « الآن أجمع الخبراء على البت فى أمر الصورة التى لم تصنعها غير يد واحدة ، هى يد الرسام ڤان أيك » .

* * *

وقد عرض أحد مموّلى تجارة التحف مليوناً



العذراء لفان أيك

وسبعمائة ألف مارك على متحف «ديترويت» للحصول على هذه الصورة الصغيرة، فرفض المستر «ريتشاردسون» لأن من رأيه أن هذه الصورة لا يمكن أن تعرض للبيع ، إذ أن قيمتها تزيد على ذلك كثيراً .

ومنذ سنتين دفع متحف «فريك» بنيويورك ثلاثة ملايين ومائة وخمسين ألف مارك ثمناً للحصول على صورة « العذراء مع طفلها » التى تسربت إلى الغرب وهى من عمل « بتروس كريستوس » بالاشتراك مع أستاذه «ڤان أيك » ، فلا يعقل والحالة هذه أن يدفع أقل من هذا الثمن فى صورة مهما كان حجمها من الصغر من عمل « ڤان أيك » وحده ! .

مجلة « دير شپيجل » الألمانية

ثورة فى الفلسفة المعاصرة

بقلم الدكتور زكى نجيب محمود

— ١ —

لو كان قارئى ممن لم يدرسوا الفلسفة ولا يدرّسونها ، فسيهمس لنفسه قائلا : ما الفلسفة أولاً ؟ وماذا تعنى بالفلسفة المعاصرة ثانياً ؟ وعلى أىّ نحو قامت الثورة فيها بحيث خرجت على ما قد جرى به العرف ثالثاً ؟ سيهمس لنفسه بهذه الأسئلة فى ابتسامة أعرفها جيد المعرفة ؛ فما أكثرهم أولئك الذين يقررون لك بادئ ذى بدء أن لا علم لهم ولا شبه علم بالفلسفة وبحوثها ، ثم يسخرون منها ! كأنما يأخذهم العجب : كيف يكون فى العالم علم ليست لهم به دراية ؟ أو هم يقررون لك بادئ ذى بدء أنهم قد حاولوا قراءتها فلم يفهموا ؛ ولذلك هم يسخرون . ولو كان المقروء غير المفهوم فلكاً أو طبيعة أو كيمياء ، ما عجبوا ولا سخروا ؛ كأنما المفروض ألا تُفهم هذه العلوم لغير المختص ؛ وأما الفلسفة فواجبها أن تعرض نفسها لغير دارسيها منقّاة مصفّاة ممهدة ميسرة !

والحق أن بين العلوم الطبيعية والفلسفة من وشائج الصلة وأوجه الشبه شيئاً كثيراً ، يهمنى منها الآن جانب واحد ، وهو أن كليهما يبدأ — فى الأعم الأغلب — من المعارف الشائعة فى الحياة الجارية ، ثم يسير بها نحو التحديد والدقة :

فالخادمة الصغيرة تعلم أن الماء يغلى إذا وضع إناؤه على النار ، لكنها تترك لعالم الطبيعة أن يضبط لنفسه : عند كم درجة من الحرارة يغلى الماء ؟ وكم يكون ضغط الهواء عند تلك الدرجة ؟ وكم يكون الارتفاع عن سطح البحر ؟

والطفل يدرك أن الشمس تشرق فى الصباح ، وتعلو فى السماء وتغرب ، وأن القمر يبدو آناً ويختفى آناً ، وأنه إذ يبدو لا يكون دائماً على صورة واحدة ؛ فهو يوماً صغير ويوماً كبير ، لكنه يترك لعالم الفلك أن يحدد لنفسه حركات الكواكب التى تنتج للشمس شروقها وغروبها ، وللقمر ظهوره واختفاءه ؛ ومن ذا الذى لا يعلم أننا إذا أمسكنا مرآة أمام الضوء انعكس الضوء عليها ؟ لكننا نترك لعالم الضوء أن يحسب زوايا الانعكاس وزوايا السقوط .

وعالم الطبيعة حين يتناول معارف الناس الشائعة فى الحياة الجارية ليبلغ بها أقصى ما يستطيعه من التحديد والدقة ، قد يبعد به الشوط بعداً تنقطع معه الصلة بينه وبين الرجل من سواد الناس : فسيقول الرجل من سواد الناس مثلا عن مقعده إنه مصنوع من خشب صلب ، وسيوافقه عالم الطبيعة على ذلك ، ثم يأخذ فى التحليل والتحديد ليعلم : ما طبيعة هذا الخشب الصلب ؟ وإذا به ينتهى آخر الأمر إلى أنه مؤلف من ذرّات هى كهارب سالبة وموجبة ، أو إن شئت فقل : هى ضوء دائب الحركة ؛ وإذن فلم يعد خشب المقعد فى حقيقته خشباً صلباً كالذى قد ألفته الحواس . . . أفنقول إذن : إنه ما دامت الشقة قد بعدت كل هذا البعد بين عالم الطبيعة فى فهمه لطبيعة الخشب وبين الرجل من سواد الناس ، فهذا العالم قد شطح فى الوهم وبات جديراً منا بالسخرية ؟

والفلسفة لا تصنع إلا شيئاً كهذا ؛ فهى تبدأ سيرها دائماً من معارف الناس الشائعة فى الحياة الجارية ، ثم تسير بها نحو التحديد والدقة ، وقد ينتهى بها هذا السير إلى شىء يرضى عنه خيال الإنسان من سواد الناس ،

ولكنها أيضاً قد تنتهى بسيرها نحو التحديد والدقة إلى نتيجة بعيدة بعداً شاسعاً عن مألوف الناس فى معارفهم الشائعة .

وإذن فلنبدأ هذا البدء لنوضح للقارئ الذى قد همس لنفسه سائلا : ما الفلسفة ؟ لنوضح لمثل هذا القارئ ما يجيبه عن سؤاله : فما الرأى الذى يكاد يشترك فيه معظم الناس فى عصرنا هذا – مثلا – إذا ما سئلوا عن أنواع الكائنات المختلفة التى تملأ هذا العالم الذى نعيش فيه ؟

الرأى المشترك بين معظم الناس هو أن فى العالم عدداً ضخماً من الأشياء المادية التى تختلف نوعاً : فهنالك أفراد من البشر يعدون بالملايين ، وصنوف من الحيوان ، وأخرى من النبات لا تكاد تقع تحت الحصر ، ثم هنالك الجوامد : هنالك الجبال وصخورها ، والصحراء ورمالها ، والبحار والأنهار والمعادن ؛ وهنالك ما قد صنعته يد الإنسان من منازل ومقاعد ومناضد ، وما ليس له حد من سائر الأشياء . . . وتلك أشياء على سطح الأرض وفى جوفها ، لكن هذه الأرض نفسها بكل ما عليها وكل ما فى جوفها إن هى إلا جزء ضئيل من كون كبير ، فيه الشمس ، وفيه القمر ، وفيه الكواكب والنجوم .

وليست هذه الأشياء كلها فى رأى الناس من صنف واحد ؛ ففيها ما هو حى وما هو جامد ، فيها ذو العقل وفيها ما ليس له عقل : من من الناس ، عامتهم وخاصتهم على السواء ، يرتاب فى أن له عقلا زيادة على ما له من بدن ؟ من ذا الذى يرتاب فى أن الإنسان يحس بما لا يحسه الحجر ، وأن له من حياة الشعور ما ليس للحجر ؟ فله ما ليس للحجر من رؤية وسمع ولمس وتذكر وتصور وتفكير ، إنه يحب ويكره ويغضب ويخاف ، إنه يرغب فى هذا ويرغب عن ذاك ، ويريد شيئاً وينصرف عن شىء . وهذه كلها أشياء لم تصنع من مادة ؛ فليست الإحساسات والعواطف والتفكير خشباً أو نحاساً ؛ وإذن فالناس متفقون فى معارفهم المشتركة الجارية على أن الكائنات صنفان : صنف قوامه مادة ، وآخر قوامه عقل أو شعور .

والناس يشتركون فى الرأى بأن الأشياء المادية إنما تقع فى هذا الموضع أو ذلك من مواضع المكان ، وهم يعنون بذلك أن كل شىء منها بينه وبين سائر الأشياء أبعاد تقصر أو تطول ، يمكن قياسها بوحدات من الطول نتفق عليها ، فنقول مثلا : إن بين الأرض والشمس كذا ميلا ، وبين هذين الجدارين فى الغرفة كذا متراً ، وهكذا . وقد يتلاحق الشيئان بحيث تكون المسافة بينهما صفرا . . .

كذلك يتفق سواد الناس على أن الجانب الشعورى من الإنسان ، كتفكيره وعاطفته ، إنما يقع فى المكان الذى يكون جسده فيه ، فتفكيرى الآن هو حيث أنا جالس من مكتبى ، وإذا انتقلت من دارى إلى مكان آخر فسينتقل معى كذلك فكرى .

والرأى المشترك بين الناس أيضاً هو أن الأفعال الشعورية من إحساس وفكر وعاطفة وما إلى ذلك إنما تتوقف على أوضاع الجسد وإن تكن من طبيعة مختلفة عن طبيعة الجسد ، فلا رؤية إلا إذا فتحت عينى ، ولا سمع إلا بأذن تسمع ، وهكذا . . .

وإذن فالرأى السائد عند عامة الناس ، إذا ما سئلوا عن كائنات الوجود ، خلاصته أنها نوعان : مادة وروح ؛ وأن الروح لا تكون إلا فى قلة قليلة جداً من الأشياء ، أما سائرها فجماد لا روح فيه ، وقد تكون هذه القلة القليلة محصورة على الأرض التى نعيش فوقها ، وقد يكون هنالك أمثالها على كواكب أخرى ، لكنها على كل حال – فى رأى الناس – لا تكون شيئاً من حيث الكمية إذا قيست إلى مطارح الكون الشاسعة التى لا حياة فيها ، بله أن تكون هذه الحياة مصحوبة بروح .

ثم يعود الرأى المشترك بين الناس فيجمع بين هذين الصنفين من الكائنات فى صفة واحدة ، هى أنها جميعاً تقع فى الزمن ، بمعنى أن كلا منها ، حيًّا كان أو جماداً ، إما قد وقع فى الماضى ، أو هو واقع الآن ، أو سيقع بعد

حين ، أو هو يجمع بين هذه المراحل الزمنية كلها أو بعضها .

تلك وأمثالها هى الرأى المشترك بين الناس عن الكون الذى نعيش فيه ، وهى هى بذاتها الأشياء التى قسمتها العلوم فيما بينها ليختص كل منها بجانب واحد منها : فيحدثنا علم الفلك عن أجرام السماء : ما أحجامها ؟ وما عناصر تكوينها ؟ وبأى سرعة تجرى ؟ وكيف يؤثر بعضها فى بعض ؟ وعلوم الطبيعة والكيمياء تتناول الأشياء المادية على اختلافها ، تحللها وتبين طرائق سلوكها ؛ وعلم يختص بالحيوان ، وعلم بالنبات ، وعلم بطبقات الأرض ، وآخر يحصر نفسه فى أفعال الناس الشعورية أفراداً وجماعات ، وهكذا .

وكذلك الفلسفة لا تفعل سوى أن تأخذ هذه المعارف المشتركة بيننا جميعاً ، أو بين الكثرة الغالبة منا ، تأخذها لتسأل عنها بعض الأسئلة التى لا تقع فى هذا المجال أو ذلك من مجالات العلوم الخاصة ؛ وهى تسأل أسئلتها — كما تفعل العلوم — لتبلغ بمعارف الناس مبلغ التحديد والدقة ؛ ألم يتفق الناس على أن الكائنات صنفان : مادية وغير مادية ؟ أفلا يجوز أن يكون هذان الصنفان إنما يختلفان فى الظاهر ، لكنهما فى حقيقة الأمر شىء واحد ؟ أفلا يجوز أن نحلل المادة فإذا هى لا تختلف عما قد أسميناه روحاً أو عقلاً من حيث الأساس والجوهر وإن اختلفت فى طريقة التركيب ؟ أو أن نحلل العقل فإذا هو ظاهرة تصف المادة حين يتخذ تركيبها صورة معينة؟. ألم يتفق الرأى المشترك بين الناس على أن الأشياء المادية تقع من المكان هنا أو هناك ، وأن الأشياء كافة مادة كانت أو عقلا تقع فى هذه اللحظة من الزمن أو تلك ؟ فماذا لو لم يكن هناك أشياء؟ أيُظن هناك مكان وزمان خاليان ؟ أم يزول المكان بزوال ما يحل فيه كما ينمحى الزمان بزوال ما يقع فيه من أحداث ؟

ومهما تكن معرفة الإنسان بالعالم ، أفليس من حقنا أن نسأل : كيف عرف الإنسان ما عرف ؟ هل هو يعرف بالحواس وحدها ؟ هل هو يعرف بالعقل وحده ؟ هل هو يعرف بالحواس والعقل معاً ؟ فإن كان يعرف بالحواس وحدها ، أفننكر إذن وجود ما لا يقع فى حواسنا من رؤية وسمع إلخ ، وإن كان يعرف بالعقل وحده ، أفننكر إذن وجود ما تدركه الحواس ؟ وإن كان يعرف بالحواس والعقل معاً ، فكيف يتعاون هذان الجانبان على اختلاف ما بينهما ؛ فالحواس جسم والعقل روح ؟

— ٢ —

إننا لا نريد أن نحصى كل ضروب الأسئلة التى يلقيها السائل عن معارف الناس المشتركة ، يلقيها ليصل بتلك المعارف إلى درجة مرضية من الدقة والتحديد ، لكنه إذا ألقى سؤالا من هذه الأسئلة وأشباهها ، فهو فيلسوف . فإن كان السؤال مما يشمل جوابه علماً مزعوماً عن الكون بأسره باعتباره وحدة واحدة ، فتلك هى « الميتافيزيقا » (أو ما وراء الطبيعة) من أقسام الفلسفة ؛ فأنت تقول قولاً ميتافيزيقيا لو قلت عبارة كائنة ما كانت وتريد أن تصرفها على الكون كله بكل ما فيه : قل مثلا : إن كل شىء فى الوجود مادة ، أو إن كل شىء فى الوجود ذو حياة وروح ، أو إن كل شىء فى الوجود له ظاهر وباطن ، أو إن كل شىء فى الوجود هذا ، أو كل شىء فى الوجود ذاك — يكن قولك مما جرى العرف على تسميته بما وراء الطبيعة فى الدراسات الفلسفية . ولا بدَّ أن نلاحظ أن الكثرة الغالبة من الفلاسفة قد شغلت أنفسها بالبحث عن أمثال هذه المبادئ العامة أو الأحكام العامة التى يمكن أن يوصف بها الكون كله دفعة واحدة ؛ ومن ثَمّ كانت « الميتافيزيقا » أو ما وراء الطبيعة أهمّ ما يطبع التفكير الفلسفى فى شتى العصور .

لكن الفيلسوف قد يشغل نفسه كذلك بأسئلة أخرى فمثلا : كيف يتاح للإنسان أن « يعرف » ما يعرفه عن العالم المحيط به ؟ ما طبيعة معرفته هذه ؟ ما قوامها ؟

ما أداتها ؟ ما حدودها ؟ . . . وتلك هى ما يسمى فى الدراسات الفلسفية بنظرية المعرفة . . . والفيلسوف يمضى فى هذا الطريق ليسأل : ما المعيار الذى أعرف به أن ما قد عرفته عن العالم هو الحق والصواب ؟ وذلك هو ما يسمى فى الدراسات الفلسفية بالمنطق .

والناس فى حياتهم اليومية الجارية لا ينفكون يصفون الأفعال بالخير أو بالشر ، ويصفون الأشياء بالجمال أو بالقبح ؛ فما العناصر المشتركة بين الأفعال الخيرة جميعاً ؟ هل هى خيرة لأنها تنفع الناس وتسعدهم ؟ أو هى خيرة لأن العقل يوجبها وإن لم تعد على أحد بسعادة أو نفع ؟ ثم ما الصفات المشتركة بين الأشياء كلها التى توصف بالجمال ؟ هذه الأسئلة هى كذلك مما يلقيه الفلاسفة ليجيبوا عنه ، فيكون لنا بذلك ما يسمى بعلم الأخلاق وعلم الجمال .

تلك هى الفلسفة ومباحثها كما قد جرى بها العرف والتقليد منذ اليونان الأقدمين ؛ ولو حللت ما كانت تحاول أن تؤديه ، وجدته يتناول موضوعات مختلفة فيما بينها اختلافاً بعيداً ، لكنها تقع فى واحد من أنواع ثلاثة : فهى إما أن تنافس العلوم الطبيعية فى الموضوعات التى تبحثها تلك العلوم ، وما أكثر ما بحث الفلاسفة فى أمور تتعلق بالفلك أو بتركيب المادة أو بتطور الكائنات الحية وما إلى ذلك ! وعندئذ كانت تسمى بالفلسفة الطبيعية ؛ وإما أن تنفرد لنفسها بموضوعات لا يشاركها فيها أى علم آخر ، وهى الموضوعات التى لا يكون الإدراك الحسى مدارها ، وعندئذ كانت تسمى بالميتافيزيقا ، وإما ألا تتقيد بموضوع كائناً ما كان ، وتنصرف إلى تحليل ما تقوله العلوم الأخرى أو ما يقوله الناس ، تحلله لتعرف : أين يجوز القول وأين لا يجوز ؟ وأين الصواب وأين الخطأ ؟ وعندئذ كانت تسمى بالمنطق أو بالتحليل ؛ وها هنا تأتى ثورة الفلسفة المعاصرة .

— ٣ —

فقد كان يستحيل على العلم أن يبلغ ما قد بلغه من السيطرة على عقول الناس وعلى حياتهم العملية فى عصرنا هذا ، دون أن يكون لذلك صداه فى الفلسفة وأهدافها ؛ والحق أنه لم يشهد تاريخ الفكر عصراً رفضت فيه الفلسفة أن تتابع الحركة الفكرية السائدة ، بحيث تجعل من نفسها معيناً للإنسان على بلوغ ما يريد بلوغه من حق فى سائر الميادين : كانت الحياة الإنسانية هى شغل اليونان الأقدمين ، يريدون للإنسان أن يحيا حياة كاملة متكاملة ، فماذا ينبغى أن يكون أساس السلوك البشرى بحيث يحقق الإنسان غايته تلك ؟ كان ذلك هو سؤال الناس عندئذ ، ومن ثمّ كان هو سؤال الفيلسوف ؛ إذ جعل همه الأكبر أن يلتمس مبدأً للأخلاق العملية لا يكون صوابه موضع شك وريبة ، بل يتصف بمثل اليقين الذى تتصف به الرياضة : فهذا سقراط يبحث فى تحديد معانى الألفاظ الخلقية كالشجاعة والتقوى وما إلى ذلك ، وهذا أفلاطون يبحث عن الحقائق العقلية الثابتة التى إليها نقيس شئون العالم الأرضى كمالاً ونقصاً ، وهذا أرسطو يحلل الأخلاق العملية كما يضع مبادئ التفكير المنطقى الذى يؤدى بصاحبه إلى اليقين وهكذا ؛ وإذن فقد كانت الفلسفة عند اليونان خادمة للأخلاق ؛ ثم جاء العصر الوسيط تشغله الحياة الآخرة وتشغله العقيدة الدينية ، يريد أن يفلسف ما جاء فى الكتب المنزلة لكى يُطَمْئن العقل كما اطمأن القلب ، فأسرعت الفلسفة إلى أداء مهمتها فى ذلك ، وجعلت تصب أضواءها على ما يشغل الناس ، ومن ثمّ كانت إذ ذاك خادمة تخدم الدين ؛ وأخيراً جاء العصر الحديث ، يضع معظم اهتمامه فى العلوم الطبيعية بصفة خاصة : أفتقصر الفلسفة الآن فيما لم تقصر فيه فى عصورها الماضية ؟ أتدع الناس فى شغل من العلم الطبيعى وتضرب هى فيما وراء الطبيعة ؟ إنها لا مندوحة لها عن متابعة اهتمامات عصرها الآن كما تابعتها فى سائر العصور .

من ذا الذى كذب الأكذوبة الكبرى عن الفلسفة فظنها فى برج عاجىّ لا تصطخب فى سائر الميادين وتيار الحياة الفكرية ؟ متى كان ذلك وعند مَن من الفلاسفة ؟ هل كان سقراط وهو يجول فى طرقات أثينا يناقش الناس فى مبادئهم الأخلاقية معتزلا فى برج من العاج ؟ هل ترك فلاسفة العصر الوسيط فى الشرق الإسلامى أو الغرب المسيحى سائر الناس فى واد وذهبوا هم فى واد آخر ، أو جالوا معهم فى الميدان الواحد الذى كانوا يجولون فيه وهو العقيدة الدينية وتأييدها ؟ هل ترك « كانت » علماء عصره يبحثون فى الرياضة والطبيعة وحبس نفسه دونهم فى برج عاجى يتكلم فيما لم يكونوا يشتغلون به ، أو أنه كان يحلل قوانين الرياضة وقوانين الطبيعة التى كان يأخذ بها علماء ذلك العصر ؟

وكذلك تريد الفلسفة لنفسها فى عصرنا هذا : تريد أن تجلس مع الناس على مائدة واحدة ، وتسكن معهم فى بيت واحد ؛ فلئن كان الناس فى شغل شاغل من الطبيعة الذرية التى غيرت من وجهة النظر إلى قانون الطبيعة فجعلته احتمالا لا يقيناً ، وإحصاء لا إملاء ، لتتقدم الفلسفة لتبحث فى هذا الاحتمال : ما معناه ؟ وفى هذا الإحصاء : ما سنده من المنطق ؟

إن الفيلسوف الذى ينفض يديه من تيارات عصره إنما هو متمرد لا يفيد أحداً بعصيانه . وتيار العصر هو بغير شك تيار العلوم الطبيعية التجريبية ، أو ما يتصل بتلك العلوم بسبب قريب أو بعيد ؛ فكيف تغير الفلسفة التقليدية من نفسها بحيث تتجاوب هى وعصرها ؟ تفعل ذلك — وقد فعلته — بثلاثة أمور رئيسة :

أولها : أن تترك العلوم لأصحابها ؛ فلا يجوز للفيلسوف باعتباره فيلسوفاً أن ينافس العالم فى علمه : لا يجوز له أن يبحث فى طبيعة المادة وهنالك من علماء الطبيعة من يصنعون ذلك على نحو أدق وأوفى ، لا يجوز له أن يبحث فى طبيعة الإنسان وهنالك من علماء النفس من يحاولون ذلك ما وسعتهم المحاولات العلمية وبمقدار ما يمكن إخضاع الإنسان للتجارب العلمية ؛ وهكذا قل فى شتى الموضوعات التى هى علوم دقيقة أو فى طريقها إلى أن تكون علوماً دقيقة تتحدث بلغة الرياضة وصيغها الكمية ، لا بلغة الأوصاف الكيفية التى تتوقف على ذات الإنسان المتغيرة .

وثانيها ، وأهمها : أن تنفض يديها من كل المباحث الميتافيزيقية نفضاً ؛ كان الفيلسوف اليونانى ، وكان الفيلسوف فى العصر الوسيط ، وكان الفيلسوف حتى أول القرن العشرين من قرون التاريخ الحديث — كان هؤلاء جميعاً — يبحثون عن مبادئ تنطبق على الوجود كله باعتباره كلا واحداً ؛ لأن علماء تلك العصور نفسها كانوا يقيمون علومهم على هذا الغرض نفسه ، وهو أن الوجود حقيقة واحدة متكاملة ، وإذن فلم يكن على الفيلسوف ضير أن يعاون العالم على تحقيق هدفه ، لم يكن الفيلسوف عندئذ نشازاً فى عصره ؛ أما الآن وقد تغير الموقف بحيث أصبح العلم لا ينظر إلى الكون كله باعتباره حقيقة واحدة ، بل ينظر إليه باعتباره كثرة وباعتباره متحركاً متطوراً ، حتى الذّرة الصغيرة دائبة الحركة والتغير — فكيف يجوز لفيلسوف معاصر أن ينسلخ عن علم العصر انسلاخاً ليبحث عن حقيقة واحدة يقول عنها إنها حقيقة الوجود ؟

لا ، لم يعد للميتافيزيقا موضع قدم من ميدان الفلسفة المعاصرة ؛ فكل ما هنالك « فيزيقا » وتحليلها ، كل ما هنالك طبيعة يصفها العالم ، ثم يأتى الفيلسوف فيجعل أقوال العالم موضوعاً للتحليل والتوضيح .

وثالثها : هو أن يقتصر أمر الفلسفة على التحليل اللغوى وحده ؛ إنه حين يكون المجال مجال حديث عن العالم وحقائقه فليس للفيلسوف أن ينبس ببنت شفة ؛ إذ ليس ذلك مجاله هو ، بل هو مجال العلماء ، كل عالم فيما يخصه من جوانب العالم ؛ أما عمل الفيلسوف المعاصر فهو توضيح العبارات العلمية ، أو بعبارة أخرى عمله هو فلسفة العلم :

فإذا قيل: ولماذا لا يحلل كل عالم ما شاء من عبارات علمه؟ كان الجواب هو أن ذلك ما يحدث فعلا فى الكثرة الغالبة؛ ولكن العالم حين يترك الجانب الإيجابى من علمه ليحلل كلمة فيه أو عبارة فإنما يصبح بذلك فيلسوف ذلك العلم لا عالمه: كان برتراند رسل — مثلا — عالماً فى الرياضة أولا، ثم استوقفه العدد الذى هو أساس الرياضة، استوقفه ليسأل مثل: ما تحليل العدد؟ ما العناصر العقلية التى سبقت تكوين العدد فى فكر الإنسان؟ فكان بهذه الأسئلة والإجابة عنها فيلسوف رياضة لا عالم رياضة، وهكذا قل فى وايتهد وإدنجتن وغيرهما من علماء العصر الذين انصرفوا إلى تحليل علومهم، فكانوا منذ تلك اللحظة فلاسفة تلك العلوم.

فالفرق بين العالم والفيلسوف هو فرق فى اتجاه السير: فإذا كانت مدركات معينة هى أساس علم معين، ثم جاء مَن يبنى صعدا فوق تلك المدركات، كان عالماً، أما إذا جاء من يحفر تحت تلك المدركات ليتبين عناصرها التى توضحها، فإنه يكون فيلسوفاً: على فكرة «المكان» يقوم علم الهندسة، وعلى تحليل الفكرة نفسها تدور فلسفة ذلك العلم، وهكذا.

— ٤ —

وإذا كانت الفلسفة تحليلا لا بناء، فلم يعد الفيلسوف المعاصر يحاول بناء نسق فلسفى شامخ كما كان يفعل أسلافه. كان الفيلسوف فيما مضى يحاول أن يجد المبدأ الواحد الذى منه تنحدر كل أجزاء الوجود، فإذا ما عثر لنفسه على مبدأ كهذا، راح يستنبط منه كل نتائجه حتى يقيم بناء كاملا مغلقاً يضم بين جنباته كل ركن من أركان الوجود وكل حقيقة من حقائقه؛ ثم يأتى فيلسوف بعده، فلا يعجبه مبدأ سلفه، فيبحث لنفسه عن مبدأ آخر، حتى إذا ما وفق بدوره إلى مبدأ — وضعه، وراح يستنبط منه كذلك كل أجزاء الوجود حتى يتم له هو الآخر نسق فلسفى شامل، وهكذا دواليك؛ وإذن فقد كان العمل الفلسفى عملا فردياً إلى حد كبير؛ فالفيلسوف إذ يبنى كان هو المقاول وهو البناء وهو ناقل الطوب وهو عاجن الملاط وهو النجار والحداد وصانع المفصلات والأقفال.

وجاء عصرنا هذا العلمى بفلسفته التحليلية التى يجوز لك أن تسميها فلسفة علمية، فذهب عصر بناء الأنساق الفلسفية، وأصبحت الفلسفة كالعلم عملا جماعيا، يتعاون على كل مشكلة جزئية جماعة متعاونة، تماماً كما تفعل جماعة العلماء المتعاونة فى المعمل: وانظر إن شئت إلى المؤلفات الفلسفية فى عصرنا — فلن تجد فيلسوفاً واحداً يخرج المجلدات التى تحتوى على بناء واحد وتفصيلاته كما فعل أفلاطون أو أرسطو أو كانت أو هيجل؛ بل تجد الكتاب إما أن يكون لكاتب واحد، وعندئذ يضم — فى كثير من الحالات — مجموعة فصول كتبت فى جوانب مختلفة، والأرجح أن تكون هذه الفصول بحوثاً نشرت فرادى وعلى فترات وإن يكن بينها رابطة تربطها؛ وإما أن تجد الكتاب الواحد قد تعاونت على إخراجه جماعة كبيرة من الفلاسفة، كل منهم يبحث الموضوع الواحد من إحدى جهاته.

وإذا شاء القارئ أن أختم له هذا البحث بمثل أو مثلين مما قد وصلت إليه التحليلات الفلسفية المعاصرة، فكان له أبعد أثر وأعمقه، سقت له المثلين التاليين:

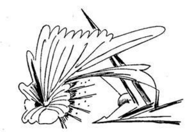
فقد أدى البحث فى تحليل الجملة الرياضية — حساباً كانت أو هندسة — إلى حقيقة تهولك «ببساطتها» كما تهولك بعمق أثرها فى التفكير الإنسانى كله: ذلك أن التحليل المنطقى للجملة الرياضية قد بين فى جلاء أن مثل تلك الجملة يكون دائماً تحصيل حاصل، ولا يقول شيئاً أبداً عن طبيعة العالَم أو أى حقيقة من حقائقه: فإذا قلت مثلا إن ٢ + ٣ = ٥ فأنت لم تزد على أنك قد كتبت رمزاً واحداً مرتين فى صورتين مختلفتين، أو بعبارة أخرى: فإنك قلت عن الماء إنه ماء!

ومغزى هذا الكشف العجيب عن طبيعة الجملة الرياضية هو أنه لم يعد ما يبرر لنا أن نقول إن للإنسان مصدراً يستقى منه العلم غير حواسه ؛ ذلك أن الفلاسفة العقليين فيما سبق كانوا دائماً يحتجون بالرياضة على عدم كفاية الحواس فى كسب المعرفة ؛ إذ كانوا يقولون : لو كانت الحواس هى المصدر الوحيد لمعارفنا ، فمن أين تأتى الرياضة مع أنها لا تأتى عن طريق الحس ؟ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى إن كل ما يأتى عن طريق الحس معرّض للخطأ لاحتمال أن تخطئ الحاسة فى نقلها عن الحقيقة الخارجية ، لكن المعلوم عن الرياضة أنها يقينية لا تخطئ ؛ فمن أين جاءنا هذا اليقين فيها ؟ كان الفلاسفة يسألون هذه الأسئلة ليجيبوا بقولهم : إنه لا بد أن يكون هنالك عنصر وراء الحواس ، ومستقل عنها ، وهو العقل ، لكن ها هو ذا التحليل قد أثبت أن الجملة الرياضية تكرار ! وإذا قلت إن الماء هو الماء فلا شك أنك قد قلت يقيناً ، لكن اليقين مصدره أنك لم تقل شيئاً !

وكذلك أدى البحث التحليلى للفلاسفة المعاصرين إلى الكشف عن حقيقة أخرى فى العبارات التى تعبر عن قيمة خلقية أو قيمة جمالية ، كقولك مثلا : إن الشجاعة خير ، وإن غروب الشمس جميل ؛ فأمثال هذه العبارات إذا ما خضعت للتحليل المنطقى تبين أنها تعبير ذاتى صرف لا شأن له بالعالم الخارجىّ ؛ فأنت لا تصف شيئاً من مكونات العالم حين تقول عن الصدق إنه خير ، أو حين تقول إن غروب الشمس جميل ؛ إنما تقول شيئاً عن ذات نفسك أنت ؛ ومغزى ذلك أنه إذا اختلف اثنان فى حكم خلقى أو جمالى فلا سبيل إلى الرجوع إلى مقياس خارجى لنفصل به : أيهما مصيب وأيهما مخطئ ؟ ذلك أنْ لا صواب ولا خطأ فيما تقوله لتعبر به عن ذات نفسك ، وإنما الصواب أو الخطأ حين تتعرض لوصف شىء خارجى ، فيجىء هذا الوصف مطابقاً للواقع أو غير مطابق .

* * *

هكذا حدثت الثورة فى الفلسفة ؛ فلم يعد الفيلسوف المعاصر كسابقه يتعرض لوصف الوجود ، ولم يعد الفيلسوف المعاصر كسابقه يحاول أن يبنى النسق الشامخ الذى يسع كل شىء : كانت الفلسفة فيما سبق لا تتورع عن منافسة العلم فى موضوعاته ، فرُدّ العلم إلى أصحابه ، وكانت تجاوز الطبيعة إلى ما وراءها تضرب فيه ، فامتنع ذلك بحذف كل عبارة تصف شيئاً غير الطبيعة وصفاً يمكن تحقيقه بالتجربة البشرية ؛ وأبقى الفيلسوف لنفسه عملا واحداً مشروعاً ، هو تحليل الكلام لتوضيح معناه ؛ فإن سألتنى بعد ذلك : ما الفلسفة فى اختصار؟ قلت : إنها توضيح المعانى .



مخطوطة مصورة

من عجائب المخلوقات للقزويني

بقلم الدكتور صلاح الدين المنجد

كان تصوير المخطوطات لوناً من ألوان التصوير الذى برع فيه العرب المسلمون ، وانبثقت عنه مدارس مختلفة نسبت إلى بعض الفنانين المصوّرين ، أو إلى بعض المدن الإسلامية التى ازدهر التصوير فيها . وقد شاع التصوير فى المخطوطات التى يساعد موضوعها على ذلك ككتب النبات ، والحيوان ، والهيئة ، والحيل ، والفروسية ، والحروب ، والطب ، والعجائب ، وبعض كتب الأدب. ولا نتحدث هنا إلا عن المخطوطات العربية ؛ لأننا نجد فى المخطوطات الفارسية كتباً فى فنون أخرى شاع فيها التصوير .

ولعلّ من حسن الحظ أن فى معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية عدداً كبيراً من الكتب المصورة فى فنون شتى التقطها وصوّرها من مكتبات العالم المختلفة فى أوروبة والشرق ، وفى هذه المخطوطات ما هو نادر ، أو جدير بأن تدرس أساليب التصوير فيه ، وكثير منها غير معروف لم يشر إليه أحد من الباحثين .

ومن هذه المخطوطات ، مخطوطة نادرة من كتاب « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » للقزوينى ، كان المعهد صوّرها من مكتبة رضا رامبور فى جملة ما صوّر من مخطوطات الهند .

وسنقدم هنا تعريفاً موجزاً بالكتاب ، وتقديماً لبعض صوره :

يعدّ هذا الكتاب من أشهر الكتب التى ألفت فى العجائب وأجمعها ، ألفه زكرياء بن محمد القزوينى المولود فى قزوين سنة ٦٠٠ من الهجرة ، وكان قد ترك قزوين ورحل فى صباه إلى دمشق ، واتصل فيها بابن عربى الفيلسوف المتصوف المعروف ، ثم ولى قضاء مدينة الحلة ثم مدينة واسط بالعراق . ولما سقطت بغداد على أيدى المغول فى سنة ٦٥٦ هـ كان القزوينى قاضياً بواسط ، وتوفى فيما بعد سنة ٦٨٢ هـ ونقل إلى بغداد .

وقد تكلم القزوينى فى كتابه عن العجائب والغرائب التى فى هذا الكون ، فقسم كتابه قسمين : العلويات والسفليات ، وتكلم فى مقالته الأولى عن عجائب السماء وسكانها ، والشمس ، والكواكب ، والأفلاك ، والبروج وغير ذلك ؛ وتحدث فى المقالة الأخرى عن عجائب السفليات ، ويقصد بالسفليات « ما دون الفلك : من كرة الأثير ، وكرة الهواء وسُحُبها وأمطارها ، وكرة الماء وعجائب بحارها ، وكرة الأرض وسعتها وقرارها ، ورسوخ جبالها ، وامتداد أنهارها ، وفوائد معادنها ، وخواص أشجارها . . . »

وقد روى فيه كل ما قرأ أو رأى أو سمع ، دون أن ينقد ما كتب وأثبت ؛ وعلى هذا صارت مادة الكتاب خصبة واسعة شملت الأرض والسماء وما بينهما ، وفى ذلك كل مجال مترامى الأطراف للتصوير ؛ ولهذا نجد أن الفنانين المسلمين قد عنوا بتصويره : فنحن نعرف بمونيخ نسخة ثانية منه مخطوطة مصوّرة أيضاً ، وقد تكون منه نسخ أخرى فى المكتبات الخاصة لم يكشف عنها . أما مخطوطتنا هذه فما نعلم أن أحداً درسها ، وكنا نوّهنا بها من

صورة رقم ١

انسان الماء يشبه الانسان الا ان له ذنبا وقد جاء
شخص بواحد منها مقادا يعرضه على الناس
وشكله ما ذكرناه وقد ذكر انه من بحر الشام
في بعض الاوقات يطلع بقرب الساحل
صورة انسان من الماء الى خاصرته
ويبقى اياما يسمونه شيخ البحر فاذا رآه
الناس وشكله يستبشرون بالخصب
وسمعت انه اهدي الى بعض الملوك انسان مائي فاراد الملك ان يعلم شيئا من خاصيته ولا يفهم
احد منهم كلامه فزوج منه امرأة وولد بينهما ولد فهم كلام الابوين قالوا للولد ما يقول ابوك فقال
يقول اذناب الحيوانات كلها على اسافلها فما بال هؤلاء اذنابهم على وجوههم

ارنب البحر [illegible] في شره [illegible] خواصه [illegible] حيوانات الماء ومنها الشيخ اليهودي قال ابو حامد الاندلسي
هو حيوان وجهه كوجه الانسان وله لحية بيضاء وبدنه [illegible] في صورة الضفدع يعرف عندهم
بالشيخ اليهودي لانه يخرج من البحر ليلة السبت الى ان تغيب الشمس ليلة الاحد لا ياكل ولا يدخل الماء
يتحرك ولو ضرب وقتل لم يدخل البحر فاذا غابت الشمس ليلة الاحد وثب كما يثب الضفدع ويدخل البحر
فلا يلحق . الشفن

صورة رقم ٢



صورة رقم ٣



صورة رقم ٤



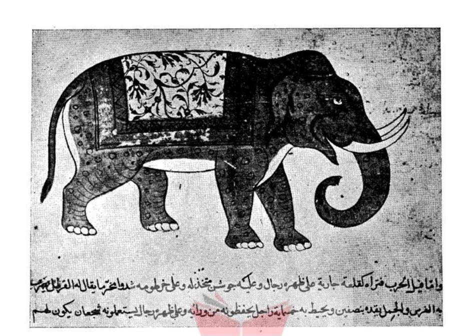
قبل فى مجلة الهلال (مايو ١٩٥٦) عند ما تحدثنا عن « الملائكة فى تصوير الفنانين المسلمين » .

ولا ندرى : من صوّر المخطوطة ؟ فالكتاب خال من نص يبين اسم المصوّر . على أننا نجد فى آخره أن الّذى كتبه هو « ابن كمال الدين حسين » سنة تسع وسبعين وتسعمائة من الهجرة : أى فى أواخر القرن العاشر الهجرى والسادس عشر الميلادى . ومن المرجح أن كاتبه هو مصوّره أيضاً ؛ فالمعتاد فى بعض المخطوطات المصوّرة أن يكون كاتبها ومصورها واحداً .

وصور الكتاب واضحة بحال جيدة . وكلها بالألوان وما تزال ألوانها فى الأصل المحفوظ فى الهند محافظة على بهائها ورونقها . غير أن بعض التصاوير أصابها التلف أو التشويه ، أو ألصقت على الوجوه الآدمية فى زمن متأخر أوراق أخفتها . وجميع هذه الصور ترجع فى رأينا إلى المدرسة الإيرانية التى ازدهرت فى إيران فى القرن العاشر الهجرى : أى فى القرن الذى كتب المخطوط فيه ؛ كما نلاحظ آثاراً مغولية فى ملامح بعض الوجوه ؛ مما



صورة رقم ٦ .



صورة رقم ٧

يدعو إلى التفكير فى أن مصوّرها هندى تأثر بالمدرسة الإيرانية .

وتبين لنا الصور كيف كان الفنان المصور يتخيّل ما كان يصوّر . وليس هنا مكان دراسة هذه الصور دراسة فنية دقيقة ، ولكن هناك أشياء تسترعى النظر : فمثلاً نلاحظ أن كثيراً من حيوانات البحر ، أو من الكواكب أو الملائكة — قد تخيله الفنان على شكل هو مزيج من الآدمية والحيوانية ؛ فهو يصوّر إنسان الماء الذى يذكر القزوينى أنه يكون فى بحر الشام — على شكل غريب : وجه آدمى بلحية مسنونة وشعر مرجَّل ، وجسم كالسمك ، وذنب طويل كذنب الحمار ! (صورة رقم ١) .

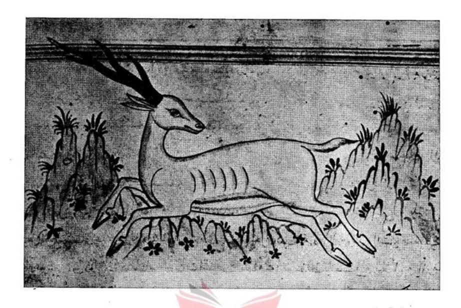
ويصوّر الشيخ اليهودى — وهو حيوان مائى فى جهات الأندلس — فى حجم العجل وصورة الضفدع ، وله وجه كوجه الإنسان مزدان بلحية بيضاء ، (صورة رقم ٢) .

وقد أخذ الفنان هنا هذه الأوصاف مما نقله القزوينى نفسه ، وسمّى هذا الحيوان الشيخ اليهودى ؛ لأنه يخرج — كما زعموا — من البحر ليلة السبت إلى البر ، فيبقى به حتى تغيب الشمس ليلة الأحد ، لا يأكل ، ولا يدخل الماء ، ولا يتحرّك ولو ضُرب أو قتل ؛ فإذا غابت الشمس ليلة الأحد وثب كما يثب الضفدع ، ودخل البحر .

ويصور بعض سكان جزائر بحر الهند — وهى جزائر مجهولة — على شكل آدميين ليس لهم رقاب ، ألصقت رءوسهم بصدورهم (صورة رقم ٣) .

ونجده يصوّر الشمس على شكل وجه امرأة قريب من الاستدارة ، ذات حاجبين مزججين ، وسالفين يتدليان على الخدّين . وتحيط بالوجه هالة تشعُّ شعاعات طويلة وقصيرة . (صورة رقم ٤) .

أما جبريل أمين الوحى ، فقد صوره بشكل رجل



صورة رقم ٨

وسيم الطلعة ، ممتلئ الجسم ، عليه سكينة ، وله جناحان واسعان ، وضفيرتان تتدليان على جانبيه حتى أسفل ثوبه . وقد ضمّ يديه إلى صدره (صورة رقم ٥) .

وعند ما صوّر كوكبة السفينة ، وهى من كواكب السماء جعلها على شكل سفينة ، لكنه لم ينس أن يجعل فوق ساريتها رأس إنسان (صورة رقم ٦) .

وقد أبدع المصوّر فى تصوير بعض الحيوانات : كالفيل (صورة رقم ٧) ، أو الغزال (صورة رقم ٨) ، وفى صورة الغزال تبدو الحركة والرشاقة والتناسب بصورة جلية .

* * *

وعسى أن يتوفر بعض الباحثين على دراسة هذا المخطوط دراسة أكثر دقة ؛ فهو مخطوط نادر مهم .

انهيار فرنسا في الأدب الوجودي

"لا مفر... أو ثلاثة في الجحيم"

لجان بول سارتر

بقلم الدكتور لويس عوض

(١)

مسرحية « لا مفرّ . . . » التي وضعها جان پول سارتر ، إمام الوجودية في يومنا هذا ، مسرحية من فصل واحد طويل ، مثلت لأول مرة في مسرح فييه كولومبييه بباريس في شهر مايو عام ١٩٤٤ ، وهي ثمرة من ثمرات الاحتلال الألماني لفرنسا ، فلا عجب إذن أن تكون نموذجاً من نماذج اليأس والمرارة والتشاؤم ، ولا عجب إذن أن تكون رمزاً له باطن خبيء يختفي وراء ظاهرها الغريب ، فيحسن الاختفاء .

وهذه المسرحية تصف لنا يوماً في الجحيم ، يوماً واحداً نعرف منه ماذا عسى أن تكون بقية الأيام في الجحيم ، ونعرف منه أن الجحيم مكان لا مخرج منه لمن يدخله ، ولا مفرّ منه للخاطئين الكبار ولو فتحت لهم أبوابه على مصاريعها .

وليس في هذه المسرحية إلا ثلاثة أشخاص ، كلهم أبطال على قدم المساواة ، وهؤلاء هم جارسان ، وإستيل ، وإينيز ؛ يضاف إليهم أحد الزبانية يأتي بهم الواحد بعد الآخر إلى مكانهم من الجحيم ، ويزوّدهم بما تيسر من الإرشادات كأنما هو خادم لَبِق في فندق من فنادق السراة ، ثم يختفي .

وسارتر ، أو هذا الخادم اللبق ، لا يطوف بنا في عرصات الجحيم ولا في طبقاته كلها ، وإنما يدخل بنا في حجرة واحدة من حجراته الكثيرة التي تتجاوز العدّ والحصر ، وهذه الحجرة أشبه شيء بحجرة استقبال ، أثاثها من طراز الإمبراطورية الثانية ، أي من طراز لويس نابليون ؛ وبالحجرة مدفأة ، وعلى المدفأة حلية بشعة من البرونز ثقيلة ، فلا سبيل إلى إزاحتها ، ولكننا نعلم من الخادم أن حجرات الجحيم ليست كلها على هذا الطراز ؛ فالجحيم يستقبل ضيوفاً من الهند ومن الصين ومن كل بلد على وجه الأرض ؛ ولذا فقد أعدّت كل حجرة فيه بما يناسب النزلاء .

وأول من يدخل من الخاطئين هو جارسان ، وهو من رجال القلم . ويعجب جارسان لهذا الأثاث الذي يمقت طرازه ، ولكنه يعلم أنه مقيم بينه إلى الأبد، فيروض نفسه عليه ، ويزداد عجبه حين لا يرى أثراً لأدوات التعذيب التي سمع بها كثيراً وهو في زمرة الأحياء ، ولكنه يتعلم من الخادم أن التعذيب في هذا الجحيم تعذيب معنوي لا تستخدم فيه سياط الحديد ولا النيران الحامية .

ويبحث جارسان عن (فرشاة) أسنانه ، وعن مرآة ، وعن سرير يرتاح عليه ، فلا يجد من كل هذا شيئاً ، ويعرف من خادمه أن من دخل الجحيم لا حاجة به إلى النوم ، أو العناية بأسنانه ، أو التطلع إلى هندامه ؛ فهذه كلها شكليات لا لزوم لها ، وقد كتبت عليه اليقظة الدائمة ، فلا ينطبق له جفن ، ولكن يشخص ببصره كالمشلول دائماً أبداً .

وبعد حين قليل يدخل الخادم بعانس مسترجلة هي

إينيز ، ثم بسيدة بارعة الجمال هى إستيل ، ويعلن للجميع أنه لن يقحم عليهم نزيلا آخر ؛ ثم يغلق الباب ، وينصرف إلى غير عودة . وهكذا يعلم النزلاء الثلاثة أنه قد قضى عليهم البقاء معاً فى هذا المكان المقفل الذى لا مخرج منه أحبوا ذلك أم كرهوه ! وتأخذهم الحيرة كل الحيرة ؛ فهم لا يجدون للجمع بينهم سبباً ؛ فطباعهم متنافرة كل التنافر ، ومشكلاتهم متباينة كل التباين ، وما من آصرة تربط بينهم : فلا هم من ذوى القربى ، ولا هم من الأصدقاء !

أما عن خلالهم فكل منهم يمثل عالماً مستقلاً بذاته : فجارسان رجل منطو على نفسه لا يستطيع أن يتجرد من ماضيه الشائن ، ولذا نراه يكثر من الانزواء ، ويقل من الكلام ، ويدفن وجهه فى راحتيه كلما استعاد ذكرى حياته الملطخة بالعار . وهو ليس كاتباً أديباً فحسب ، ولكنه مفكر دائم التأمل فى حاضره وفى ماضيه ، وليس له من أمنية فى الجحيم إلا أن تتركه المرأتان وشأنه ؛ ليخلو لنفسه يحاسبها ، ويتفهم معانيها الكثيرة المختلطة فى خياله .

والعانس إينيز امرأة مسترجلة عزوف عن الرجال تطارد النساء أو على الأصح تطارد المرأة الوحيدة التى جمعتها بها الأقدار فى هذه الحلقة المقفلة ، وهى امرأة غليظة الكبد ، فى طباعها عنف شديد ، تكثر من التشاحن ، وتقسو فى الكلام ، فإن غنت فهى تغنى أغنية مرحة تصف فيها مكاناً أقيمت فيه المشانق وسلت الخناجر ، مكاناً تهوى فيه رءوس القواد وأمراء البحر والأشراف ورجال الكهنوت من فوق أعناقهم ، ولكن إينيز مع ذلك امرأة طيبة القلب تدرك أنها امرأة ملعونة لكثرة ما جنت يداها من آثام ، وهى لا تطمع فى رحمة لأنها لا تطمع فى توبة ، وتحسب أن من كان له بعض ماضيها قد أوصدت فى وجهه أبواب الغفران .

أما إستيل فهى امرأة فاتنة الحسن شقراء لعوب تعيش ليومها ، تطارد الرجل الوحيد السجين معها فى ذلك المكان من الجحيم ، فهى تبحث عن الحب فى جهنم كما كانت تبحث عنه وهى بعد على وجه الأرض !

ولا يجد الثلاثة من تفسير لجمعهم فى صعيد واحد من الجحيم إلا أن تكون خطاياهم متشابهة ، وهكذا يعترف كل منهم لزميله بالإثم الذى ارتكبه ، فاستحق من أجله أن يحشر فى الجحيم .

بذلك نعرف أن جارسان لقى هذا المصير لأنه قاتل قتال الجبناء وفر من المعركة . وهو يقول : إنه كان كاتباً من أنصار السلام يحرر صحيفة تدعو للسلام ويستمسك بمبادئه فى كل شىء ، فجريمته إذن هى هذا الثبات على المبدأ ، ولكنه كان أيضاً سكيراً عربيداً يعود إلى داره كل ليلة ثملا ، يعامل زوجه الوفية الصابرة أسوأ معاملة ويتحدى شعورها بخيانتها مع غيرها من النساء ، فلا تشكو المسكينة ولا تئن وإنما تحبس دموعها فى محجريها ، وتقيم على حبه ، فيسرف فى خيانتها شأن الجبناء .

فلما نشبت الحرب فر من المعركة ، وأراد أن يرتحل إلى المكسيك لينشئ هنالك صحيفة تندد بالحرب وتدعو للسلام ، ولكنهم أدركوه عند الحدود ؛ وهكذا انتهت حياته النهاية المألوفة فى مثل هذه الظروف : « مجلس عسكرى واثنتا عشرة رصاصة للضابط الفار » .

وجارسان يرى من عليائه فى الجحيم الآلاف المؤلفة من الناس تتندر بجبنه ، وتروى قصة فراره من المعركة ، وعلى رأسهم زميله جوميز الذى غدا لا عمل له إلا التشهير به ؛ أما جارسان فله رأى آخر فى نفسه : فهو يعتقد أن فراره لم يكن دلالة جبنه ، بل دلالة شجاعته ، فهو فر بمحض اختياره ؛ فر وهو يعلم أن الفرار أشق من القتال ، فر ليدافع عن قضية يؤمن بها ، فسلك أعسر السبيلين .

ولا ينقص جارسان إلا شىء واحد ، وهو آن يجد من يؤمن بشجاعته فيعود إلى قلبه السكون ؛ إنه يعيش فى عذاب مقيم ، وهذا هو جحيمه ؛ لأن كل من فى

الأرض يقول بأنه جبان . ولو أنه وجد إنساناً يثق به ويؤمن بشجاعته لعادت إليه ثقته فى نفسه ونجا من هذا اليأس الأزلى الذى سمم فؤاده ؛ هذا عنده هو النعيم ؛ ولهذا فهو يعرض قضيته على إستيل وإينيز عسى أن يجد بينهما من يؤمن بشجاعته . وهذا إذن جحيم جارسان ؛ إنه لا يجد واحداً يؤمن مخلصاً بأنه ليس بجبان !

* * *

أما إستيل فهى باريسية بكل ما فى هذه الكلمة من معان تقليدية جميلة وذميمة : هى تنكر أولا أنها ارتكبت إثماً تستحق من أجله عذاب الجحيم ، وتزعم أن وجودها هنالك نتيجة خطأ ، وحين ترهقها إينيز القاسية الصريحة بالأسئلة تعترف بأنها لم تكن زوجة مثالية ، بل كانت زوجة تخون زوجها العجوز الغافل ، وقد حملت سفاحاً من عشيقها « روجيه » ، فرحلت إلى سويسرا حيث أنجبت طفلة ، وكانت لها كارهة ، فخرجت ذات مساء إلى شرفة الفندق وقذفت منها طفلتها إلى قاع البحيرة على مرأى من أبيها الذى مسته نوبة من الجنون ، فأفرغ فى رأسه الرصاص ، وعادت إستيل إلى باريس حيث قضت نحبها ،لامن وخز الضمير ، ولكن من الالتهاب الرئوى .

هذه هى إستيل وقد تجردت من زيفها الجميل ، فبدا عارها أبشع من البشاعة ، فهى خائنة لزوجها قاتلة لولدها ، فأى أمل لها فى الخلاص من هذه الكبائر ؟

لقد كان هناك فتى وسيم المحيّا طرير الشباب يدعى « پيير » ، وكان هذا الفتى يقدسها تقديساً ، ويؤمن بأنها أطهر الأطهار ، وكان پيير هذا يناديها قائلا : « ياجدولى الرقراق ! يا فتاتى البلورية » وهى تراه الآن من عليائها فى الجحيم وتناجيه لعلها تستمد القوة والأمل من إيمانه بها. ولكن پيير أيضاً قد انصرف عنها إلى البنت « أولجا » ذات الألواح العريضة والوجه الغليظ الأحمر بلون الطماطم بعد أن عرف منها حقيقتها . فأى أمل بقى لإستيل ؟ لن تجد بعد الآن من يناجيها كالحالم المفتون قائلا : « ياجدولى الرقراق ! يا فتاتى البلورية ! » لم يبق لإستيل إلا هذا الرجل الذى يقف أمامها ، ويعرض عنها ، ألاوهو جارسان . فليكن أشجع الشجعان أو أجبن الجبناء : إنه الحقيقة الوحيدة الباقية لها فى هذا الوجود من عالم الرجال . إنها تحبه حباً أبدياً لأن الجحيم الذى تقيم فيه أبدى ، وهو منصرف عنها إلى الأبد فهو جحيمها الأبدى !

* * *

وإينيز : ما خطبها ؟ نحن لا ندرى : أنلعنها أم نرثى لحالها حين تروى لنا قصتها النكراء ؟

إينيز امرأة دمّر الشذوذ الجنسى حياتها ودمّر شذوذها حياة الآخرين ! فهى تتأفف من صحبة الرجال ، وتغوى النساء لتستولى عليهن وتسيطر على كيانهن . كانت تعيش مع ابن عمها ، فأفسدت عليه زوجته فلورانس ، وزينت لها أن تهجر زوجها ، فذهل المسكين عن كل شيء وصدمه الترام فقتله . وإينيز المريضة هذه تجد السعادة فى تعذيب الآخرين ؛ فما فتئت تذل فلورانس إذلالا وتذكرها أنها المسئولة عن موت زوجها حتى يئست فلورانس من الحياة ، ونهضت ذات ليلة من فراشها ، وفتحت صنبور الغاز ، فاختنقت المرأتان فى الغرفة معاً .

وهى الآن تطارد إستيل بعد الموت كما كانت تطارد فلورانس فى الحياة ، ولكن إستيل امرأة لا شذوذ فيها ، فهى تعرض عنها وتقبل على جارسان ؛ وهذا هو الجحيم الذى تعيش فيه إينيز ؛ هى ملعونة لأنها تطارد النساء لتذلهن ولتخضعهن لشوكتها ، فلا تجد من إستيل إلا كل تأفف واحتقار .

* * *

وهكذا يجرى الطراد فى هذه المسرحية فى حلقة مفرغة : فإينيز تشقى بإعراض إستيل ، وإستيل تشقى بإعراض جارسان ، وجارسان يشقى بإعراضه عن نفسه ، فهو فى شغل عنهما بمحاسبة نفسه على فراره من المعركة .

جارسان يعرض قضيته لعله يسمع من أحد ما يفرّج

كربته ، أما إينيز فتعيره بجبنه ، وأما إستيل فلا تبخل عليه بمعسول الكلام ، فتؤكد له أنه ليس جباناً . وحين يدرك جارسان أن إستيل إنما تطيب خاطره لتسترضيه لعله يقبل عليها يعلم أنه وقع بين امرأة فظيعة لا تكف عن إذلاله بغليظ الكلام ، وامرأة تافهة لايهمها من جبنه أو بطولته شيء وإنما تطارده مطاردة الأنثى للذكر ؛ ويستولى عليه الاشمئزاز ، فيطلب الخروج من الجحيم ، ويجاب إلى طلبه ، فيفتح أمامه الباب ، ولكن جارسان لا يخرج ، بل يؤثر البقاء .

يعلم جارسان أنه لامفر له من الجحيم ، والحر فى الدهليز خانق حقا أكثر من حر الغرفة التى نزل بها ، ولكنه يغلق الباب ويعود إلى مكانه لأنه أدرك أن لا غنى له عن صاحبتيه ؛ فالخاطئون الثلاثة قد أصبح كل منهم جزءاً يتمم حياة الآخر : فهو بحاجة إلى إينيز ذات الصراحة القاسية التى تفهمه حق الفهم لأنها صنعت من معدنه : فهى تعرف معنى الجبن والخوف والخسة ، ولا تمارى فى النقائص والذنوب ، بل تحركها فى قلبها وفى قلبه وفى قلب إستيل تحريك الجذوة التى تكوى صاحبها ، فلا ينسى حقيقته أبداً ، فهى بمثابة الضمير الصادق الذى يؤرق أبداً ويجعل حياة الإنسان قطعة من الجحيم . وهو بحاجة إلى تلك الشقراء العابثة الكاذبة التى ليس لها وجود باطنى ، ولا تحفل بأسرار النفس ولا بالفضائل والرذائل لتخدعه وتهوّن عن نفسه بالأمل الكاذب وبجميل اللفظ وتنسيه حقيقته بملاذ الحواس

وهكذا يسدل الستار على هذه المأساة الفظيعة وقد أدرك الخاطئون الثلاثة أنهم مقيمون معاً إلى أبد الآبدين ، وأنهم دائرون فى هذه الحلقة المقفلة التى لا فكاك لأحدهم منها !

(٢)

ونحن نرى لهذه المسرحية ظاهراً مكشوفاً ، وباطناً مرموزاً : أما الظاهر المكشوف فهى أنها مسرحية تصور ما يسمى بمحنة الإنسان كما يمكن أن نراها من الموقف الوجودى .

وواضح من هذه المأساة أن محنة الإنسان فى نظر الوجوديين أفظع مما يتصوره الناس ، لا لأنها أشبه شيء بالحياة فى الجحيم فحسب ، ولكن لأنها قطعة من جحيم لا مخرج منه ولا مفر .

والإشكال الأكبر فى هذه المحنة ليس فى أن أبواب الجحيم مقفلة من الخارج بما يجعل الإنسان سجيناً فيه على كره منه وبالرغم من إرادته ، ولكن فى أن أبوابه مفتوحة لمن أراد أن يخرج ، ومع ذلك فالإنسان باق فيه بمحض اختياره !

فإذا نقلنا هذا المنظر الذى صوره لنا سارتر فى جهنم إلى وجه الأرض وجدنا أن محاولة جارسان الخروج من الحجرة طلباً للنجاة من إينيز المعذبة ومن إستيل المخادعة هو بمثابة التفكير فى الانتحار للخلاص من بشاعة الحياة ومن آمالها الكاذبة جميعاً ، ثم عدول الإنسان عن الانتحار بمحض اختياره بعد إدراكه أن هذين العنصرين جزءان لاينفصلان من حياة الإنسان ، إذا خلا منهما صار إلى عدم ، والعدم عند الوجوديين أفظع من الجحيم .

وبهذا المعنى يكون بقاء الإنسان على قيد الحياة والتزامه بها بالرغم عما فيها من عناصر الجحيم قراراً يتخذه الإنسان باختياره ، وعملا إراديا يقدم عليه فى كل لحظة من لحظات حياته .

وبهذا تكون شخصية المرأة المسترجلة القلقة إينيز التى تشبه نفسها بالفحمة المحترقة فى القلوب لا تنطفئ حتى تأكل بلهبها القلوب ، ولا تذوق للسعادة طعماً إلا بتعذيب الآخرين وتذكيرهم بآثامهم — هى الرمز المجسد الذى اختاره سارتر ليصور لنا به ضمير الإنسان ؛ وبهذا أيضاً تكون شخصية الغانية الجميلة العابثة الخائنة للزوج ، القاتلة للولد ، المقبلة على ملاذ الجسد غير حافلة بكل هذا الصراع الباطنى الذى ينهش نفس الإنسان — هى الرمز المجسد الذى اختاره سارتر ليصور لنا به إرادة الحياة فى الإنسان : فالإنسان إذن واقع لامحالة بين هاتين النارين ، وهذه هى حقيقة جحيمه . وهو

يستطيع أن يخرج من هذا الجحيم بالانتحار لو أراد ، فيقذف نفسه فى العدم ، ولكنه يأبى أن يفعل ذلك ، ويختار البقاء فى الجحيم بمحض إرادته ؛ لأنه يعلم أن هذا الجحيم هو سبيله الوحيد إلى فهم نفسه وماهيته .

أما هذه السيدة إينيز الممثلة لضمير الإنسان فهى امرأة سليمة العقل مريضة النفس ، وهى لهذا تريد أن تقهر تلك السيدة إستيل المريضة العقل السليمة النفس التى تمثل إرادة الحياة فى الإنسان ، وتريد أن تحطمها تحطيماً كما سبق لها أن حطمت فلورانس فى الحياة الأولى . ومن هنا نفهم قول إينيز لإستيل : إن الجحيم ليست به مرايا ترين فيها جمالك يا غانيتى ؛ أنا هنا مرآتك الوحيدة الباقية ، فتأملى نفسك فى عينى ترىْ صورتك الحق ؛ ومن هنا أيضاً نفهم قول إينيز : إن فلورانس كانت تتخذ منها المرآة التى تصور لها كل شىء حتى تحطمت المرآة والصورة والأصل جميعاً .

* * *

فالإنسان فى الوجودية حبيس بين ضمير ناهش مريض ونفس عابثة تزين كل شىء ، وهو باق بينهما باختياره ، فهما أداتاه الوحيدتان لفهم نفسه المتسائلة أبداً عن ماهية الإنسان المغلق أبداً !

(٣)

لا مفرَّ إذن من هذا الجحيم !

ولكنَّ هناك جحيماً آخر لا سبيل للفرار منه ، هو المأزق الذى دخلت فيه فرنسا ، بلد الكاتب ، بعد أن انهارت أمام جحافل الألمان فى الحرب العالمية الثانية .

فنحن إذ نتأمل معانى هذه المأساة الخصبة العجيبة نقرأ فى مكان الرمز رموزاً نحسب أنها كانت كلها فى خلد سارتر وهو يضع مسرحيته .

كل ما فى المسرحية يدل على أن سارتر كان يريد بها شيئاً أكثر من تصوير محنة الإنسان ، وهذا الشىء هو تصوير محنة فرنسا .

أما جارسان فهو يمثل الرجل الفرنسى الذى انطوت صفحة حياته انطواء شائناً حين فرَّ من الميدان ، فأعدم كما يعدم أى جندى جبان ، وانتهى مآله إلى الجحيم . وهو الآن فى الجحيم صادفٌ عن كل من حوله لا يطلب إلا الاختلاء بنفسه ؛ ليستعرض حياته الحافلة بالأحداث ، ويحاسب نفسه حساباً عسيراً لعله يهتدى إلى حقيقة نفسه .

أما أنه فر من الميدان فهذا لا شك فيه ، وهو عاره الأبدى الذى لا سبيل إلى محوه ؛ فالآلاف المؤلفة من الناس تقول إنه جبان ، والتاريخ يقول إنه جبان ، حتى أصدقاؤه المقربون يملئون الدنيا ضجيجاً قائلين إنه جبان ، وهو هنا فى الجحيم لا يستطيع عن نفسه دفاعاً .

ولو أن جارسان كان واثقاً من نفسه مؤمناً بشجاعته ما كان هناك إشكال .

ومشكلة جارسان هو أنه حائر فى أمر نفسه ، وهذا هو عذابه فى الجحيم .

فقد كان فى حياته كاتباً مفكراً يؤمن بالسلام ويدعو للسلام ، ثم دهمته الحرب التى يكرهها ويريد أن يضع لها حداً . وهو لم يفر من الميدان خوفاً من القتال كما تقول إينيز وكما يقول العالم كله ، بل فرَّ بمحض اختياره وبعد أن تدبر الأمر وقلّبه على جميع وجوهه . فوجد أن مبادئه تلزمه الفرار ليدافع عن قضية السلام ؛ إنه لم يفر طلباً للسلامة ، ولكن طلباً للسلام .

وحين ضبطوه على الحدود لم يمهلوه ليفسر سبب هربه ، بل أعدموه كما يعدم أى جبان . فكيف يثبت للعالم أنه لم يكن جباناً ؟

لو أنه استطاع أن يقنع إنساناً واحداً بأنه لم يكن جباناً لكان فى هذا خلاصه ورد اعتباره ؛ لا أمام نفسه فحسب ، ولكن أمام العالم كذلك .

وهو لهذا يبدأ بإستيل . وطبيعىٌّ أن يبدأ جارسان بإستيل ؛ لأن إستيل الجميلة هى فرنسا الديموقراطية . نعرف أن إستيل هى فرنسا لأنها خانت زوجها العجوز

(مبادئها: الحرية والإخاء والمساواة) وقتلت طفلتها (جان دارك). إستيل بنت باريس الشقراء المتحررة الباحثة عن الحب، وعن الحب وحده – لا يهمها من أمر جارسان شيء إلا أنه رجل، وسيان لديها أن يكون بطلا أو جباناً ما دام يحسن التقبيل! فظاهرها جميل يوحى بالبراءة والإخلاص وباطنها معطوب لأنها تخون الزوج وتقتل الولد. كانت فيما مضى تخدع بجمالها البارع ومظهرها البرىء الشباب الأطهار، وكان الفتى بيير (رمز الجيل الجديد) يقدسها تقديساً يبلغ حد العبادة، وكان يناجيها قائلا فى يقظته وأحلامه: «يا جدولى الرقراق! يافتاتى البلورية!» فلما افتضحت جرائمها النكراء، وعلم هذا الفتى البرىء بحقيقتها انصرف عنها إلى حب الفتاة أولجا ذات الوجه المضحك الأحمر بلون الطماطم الخالى من سمات الجمال (روسيا الشيوعية). وإستيل الآن فى الجحيم لاتجد من يناجيها بذلك النداء العذب الذى يفيض بالعطر والأنغام.

هذه هى فرنسا المحتلة، ولعلها كذلك فرنسا تحت الجمهورية الرابعة، لم يبق لها بعد الخطيئة إلا حب جارسان، ذلك المسكين المنقسم على نفسه.

أما إينيز فهى ألمانيا النازية، تلك الدولة الشاذة التكوين التى تنفر من العواطف الطبيعية نفور إينيز المسترجلة من الرجال، وتطارد الدول الأخرى لتستولى عليها وتذيب كيانها فيها، فلا تعود هذه الدول ترى شيئاً فى الحياة إلا بمنظارها هى (النظام الجديد)، وقد جبلت على القسوة وحب الإيذاء إلى الدرجة التى يسميها علماء النفس بالماسوشية، فهى لا تفتأ تعير الآخرين بنقائصهم حتى تحيل حياتهم جحيماً. وقد استولت من قبل على فلورانس (إيطاليا)، وما زالت بها تعذبها حتى يئست فلورانس من الحياة، فانتحرت وقتلتها معها. وإينيز الآن تلاحق إستيل فى الجحيم كما كانت النازية تلاحق فرنسا وهما بعد على وجه الأرض لتستولى على روحها وتسلبها إرادتها، وهى الآن لا تكفُّ عن تعيير جارسان بجبنه كما كانت النازية تفعل مع الفرنسيين حتى تستأثر دونهم بحب فرنسا!

ولكن إستيل الباريسية التى جبلت على حب الحرية والحياة وفطرت على عشق الرجال – لا تفهم كل هذه العواطف الشاذة، وتنفر منها، كما كانت فرنسا المحتلة تنفر من ألمانيا وتأبى أن تسلمها قلبها. ولقد خيرت فرنسا فعلا بين إينيز وجارسان، فكان جوابها دائماً: هو جبان حقا ولكنه . . . رجل.

وهذا هو الجحيم المقفل الذى يعيش فيه المفكر الوجودى بوجه خاص والرجل الفرنسى بوجه عام: هو يسلم بأن انهيار فرنسا كان نتيجة لفراره من المعركة، ولكنه يعتقد فى الوقت نفسه أنه لم يفر جبناً بل إيماناً بالسلام، وهو يبحث عن شخص واحد يقنعه بهذا الرأى فلا يجد من يصدقه، حتى فرنسا اللاهية نفسها لم يعد يهمها: أبطلا كان حبيبها أم جباناً؟

ولو كان المفكر الوجودى كما هو ممثل فى شخص جارسان فى غفلة عن نفسه لصدق ما ألقته عليه إستيل من معسول الكلام، ولكنه يقظ كل اليقظة إلى حقيقة دوافعها، بل لقد بلغ من يقظته الكاملة هذه أنه خافها على نفسه خشية أن تجرفه معها بقوةالسحر والإغراء إلى تصديق نفسه هذه التى لا نعرف نحن ولا يعرف هو: أصادقة كانت أم كاذبة؟ وهو لهذا يؤثر الإقامة إلى جوار إينيز لتكون تذكرة دائمة له بجبنه، ولتعيره إلى الأبد بفراره من الميدان!

ولو كان المفكر الوجودى ضعيفاً متخاذلا لتهافت أمام ضربات إينيز المتلاحقة التى لا ترحم، فصدق قولها إن فراره من الميدان لم يكن فرار العاقل المختار، بل كان فرار الجبان الرعديد الذى رأى الخطر رؤية العين فذهل عن فضائل الرجولة ولاذ بالهرب كما يلوذ أى فأر، واقتنع معها بأن كل هذه الهواجس التى تخامره عن

حقيقة بطولته إن هى إلا زيفٌ نسجه خياله المكابر ليبرر مسلكه الشائن ؛ فجارسان إذن يقظ إلى دوافع إينيز هذه التى تحب أن تسوِّد لوحته وتحط من شأنه؛ لتحقره فى عين إستيل، فيتسنى لها أن تستأثر بها . وهذا نفسه ما كانت تفعله الدعاية النازية ، لتثبط نفوس الفرنسيين وتفقدهم الثقة فى أنفسهم حتى تبسط عليهم سلطانها .

فالطريق إذن أمام المفكر الوجودى ليس ممهداً ، بل هو وعر شائك ، وهو يسلك هذا السبيل الوعر الشائك باختياره . هو يختار أن يعيش فى الجحيم فى شك دائم ، ويؤثر هذا الشك المعذِّب على الإيمان السهل ، وهو يرى أن إينيز لازمة لحياته أيضاً حتى يرى صورته البشعة كل يوم ، فلا يخدع نفسه بكاذب الأوهام

ومادام سارتر قد اختار لنفسه ولجارسان ولفرنسا الإقامة فى هذا الجحيم الذى لا مخرج منه ، لا إقامة المكره بل إقامة المختار — فهو إذن قد يئس من الوصول إلى حل إيجابى يخرجه ، ويخرج المفكر الوجودى ، ويخرج بلاده من هذا المأزق الذى لا تحسد عليه !

* * *

هذه صفحة من فن سارتر العظيم الذى ملأ حياة الفن بالفكر ، وملأ حياة الفكر بالفن ، فأخرج لنا فنًّا يفكر ، وفكراً ينطق بلسان الفنان :

وقد تكون التربة الفرنسية التى أنبتت فكر سارتر وفنه تربة مسمومة ، وقد يكون النبع الألمانى الذى سقى فكره وفنه نبعاً مسموماً كذلك ، ولكن الذى لا شك فيه هو أن هذا الفكر فكر خطير مهما اختلفنا نحن وهو فى مقدماته ونتائجه ، وأن هذا الفن فن عظيم لأنه يعبر أصدق تعبير عن الحياة التى أنبتته ؛ ويكفى فى هذا المقام أن نسوق كلمة للناقد المسرحى إيريك بنتلى الذى يوشك أن يكون عميد نقاد المسرح فى أمريكا ، وهى قوله : « إن مسرحيات كامو وسارتر مع مسرحيات بريخت هى أهم ما حدث فى المسرح فى الوقت الحاضر » .

* * *

أما المفكر الوجودى فيقول : أنت تحسب أن هذه المأساة تصور محنة فرنسا وحدها منذ أن انهارت بعد أن وقعت بين ديموقراطية جميلة ولكنها خائنة ولاهية ، ونازية شيطانية ولكنها صادقة ومثابرة ؛ فاسمع إذن ما نقوله نحن ، وهو ؛ إن هذه المأساة تصور محنة الإنسانية التى وقعت منذ الحرب العالمية الثانية بين شقى رحى طاحنة سمها ما شئت من الأسماء : قل هى الغرب والشرق، أو قل هى الرأسمالية والشيوعية . . . إلخ. ونحن لا نرى مخرجاً من هذه الورطة الكبرى إلا أن يفرَّ جارسان من المعركة حاملا راية السلام ، فتكون هذه خطيئته بين الخاطئين . ولسوف يذهب الخاطئون الثلاثة إلى الجحيم عندما تفنى الذرة كل ما بقى للإنسان من معالم حضارته ، وهناك يعذب بعضهم بعضاً وهم أشباح خاوية فى ذمة التاريخ ؛ كما كانوا يفعلون وهم بعد على قيد الحياه !

أما نحن فنجيب : نحن لم نبلغ بعد هذا اليأس القاتل من مستقبل البشرية ولن نبلغه فى يوم من الأيام مهما اكفهرت من حولنا الدنيا أو ومضت بروق الحروب ، ولسنا من الكهان الذين يقرءون الغيوب ، ولكننا نعلم أن من حمل راية السلام فقد غدا طرفاً فى هذا الصراع الرهيب . وإذا لم يكن من الموت بد فلخيرٌ أن نموت فى سبيل السلام ، فيذكرنا من جاء بعدنا من الأحياء من أن نفرَّ فى سبيل السلام ، ثم نجادل الموتى فى عالم الأشباح !

سر جزيرة إيستر

لألفريد مترو

ظلت جزيرة « إيستر » Easter التى لا تتجاوز النقطة الصغيرة فى خضم المحيط الهادى الجنوبى طلسما دق على العالم فهمه ، ولم يفسر حتى الآن إلا جانب منه تفسيراً لا يرقى إلى مرتبة اليقين ، واستمر هذا حالها من يوم أن مرت بها صدفة أساطيل هولندة البحرية منذ قرنين من الزمان .

ويكمن السر الأكبر لهذه الجزيرة فى التماثيل الضخمة التى لا تزال منتشرة فى المنحدرات القاحلة المحيطة ببركان رانو — راركو Rano-Rarako ، وكانت فى وقت ما قائمة كالديدبان تحرس الأضرحة العظيمة على طول الشاطئ .

ولكن ليس سر جزيرة إيستر فى تماثيلها الهائلة فحسب ، وإنما فى كتابة أسلاف البولينيزيين الذين يسكنون الجزيرة الآن ، فهم قد نحتوا تلك التماثيل وجروها أرضاً إلى أماكنها الحالية ، ثم هجروا المصانع التى أخرجتها منذ ثلاثة أو أربعة قرون ؛ ومع ذلك لم يقدر أحد على الإدلاء بتفسير مقنع لما يبدو لنا من طريقة فى الكتابة ينتهجها قوم كأنهم لا يزالون يعيشون فى العصر الحجرى !

وقد برزت هذه الكتابة إلى النور أول الأمر حوالى سنة ١٨٦٠ حين بعث أهالى الجزيرة الذين اعتنقوا المسيحية حديثاً برسالة إلى رئيس أساقفة تاهيتى منسنيور جوسين Jaussen ، وكانت تلك الرسالة خيطاً طويلا مجدولا من شعورهم لُفَّ حول قطعة خشب عتيقة عبروا فيها عن إيمانهم بعقيدتهم الجديدة . وقد اتفق أن نظر هذا الأسقف فى الملف ، فدهش لما انتشر فوقه من رموز صغيرة تساوت جميعها فى الارتفاع ، ونسقت بعناية فى خطوط مستقيمة ذكرته اللغة الهيروغليفية المصرية ، فكتب إلى المبشرين فى جزيرة إيستر يستحثهم على البحث عن مزيد من ألواح هذه الكتابة ومحاولة فك رموزها .

وكان قد سبق لايرود Eyraud وهو أول مبشر ذهب إلى الجزيرة أن وقع نظره على بعض العصى الخشبية المنحوتة المخبأة فى الأكواخ على حين التقط الأب سمبوم Sumbohm بقايا لوح متآكل ، وحين لحظ أحد سكان الجزيرة مبلغ اهتمام سمبوم باللوح أحضر إليه لوحاً آخر كبيراً فى حال جيدة . ومنذ ذلك الحين تم الاهتداء إلى طائفة أخرى من الألواح فى الجزيرة حتى بلغ عددها الآن أربعة وعشرين لوحاً ، من بينها هراوات كبيرة مغطاة بمئات الرموز .

وفى الوقت الذى كشف فيه عن الألواح الأولى كان المأمول الظفر بمفتاح السر على يد من لا يزالون أحياء من طبقة الكهان .

وكانت الحضارة القديمة التى ازدهرت فى جزيرة إيستر قد انهارت منذ عهد قريب بغارات تجار الرقيق من أهل « بيرو » ، ولكن كان لا يزال فى الجزيرة بعض العارفين الذين يستطيعون الإجابة عما يوجه إليهم من استفسارات عن معنى الرموز الغريبة التى تغطى هذه الألواح .

ومن المؤسف أن المبشرين لم يكونوا من مهرة المنقبين ؛ وذلك أنهم كانوا كلما استجوبوا طائفة من أهل الجزيرة عن الرموز الكتابية راح هؤلاء يرتلون بعض التراتيل الدينية ، فاعتبرهم المبشرون أفاقين ، ومن ثَمَّ أصبحوا لا يهتمون بالأمر بعد أن أخفقت المحاولات القليلة التى بذلوها فى هذا الشأن .



تماثيل ضخمة : أدهش وجودها فى جزيرة إيستر البحارة الهولنديين فكتب زعيمهم « جاكوب روجيڤين » Gacob Roggeveen يقول : « لم ندرك كيف استطاع قوم حرموا الحبال والقوائم الخشبية أن ينصبوا تلك التماثيل . وربما كان يرصع الجزيرة فى وقت ما نحو من ثلثمائة تمثال نحتت من الأحجار الهشة، إلا أن كثيراً منها قد اختفى الآن. وبعض هذه التماثيل يبلغ ارتفاعه ثلاثين قدماً، ولا يزال الغرض منها وطريقة نقلها سرا من الأسرار » .

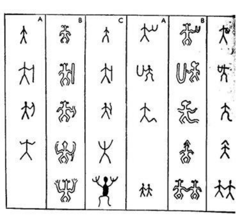
على أن منسنيور جوسين كان أكثر مثابرة وأشد جلداً من زملائه ؛ فقد لقى فى « تاهيتى » أحد أبناء الجزيرة ويدعى ميتورو Metoro وكان ممن تعلموا أسرار الألواح على يدى معلم شهير، فناوله الأسقف لوحاً وطلب إليه أن يقرأه ، فأخذ ميتورو يقلبه بين يديه ، ثم بدأ فجأة يترنم ، وبعد ذلك قرأ اللوح من اليسار إلى اليمين ثم من اليمين إلى اليسار غير حافل بأن يقلبه ، مع أن الرموز فى كل سطر بدت مقلوبة بالقياس إلى ما سبقها أو تلاها من رموز .

ودون « جوسين » بخط يده النص كما تلاه ميتورو ، وقد طبع ذلك النص أخيراً ، وإنك إذا قارنت كل جملة بما يدل عليها من رموز ظهر لك أن ما ظنه جوسين نصا مرتبط الأجزاء لم يكن سوى سلسلة مفككة من أوصاف مختصرة للرموز التى تناولها المفسر ومجموعة من الألفاظ المفردة أو العبارات المتفرقة التى توحى بها تلك الرموز . وقد خلت هذه الترانيم من التسلسل المنطقى ، ولم تحمل تلاوة المفسر أى معنى حتى إن منسنيور جوسين يئس آخر الأمر ، فعدل عن المضى فى محاولة الوصول إلى كنه هذه الألغاز .

وقد بذلت محاولات أخرى للظفر بمعلومات من أهل الجزيرة كانت قد تؤدى إلى معرفة الطريقة التى تقوم عليها هذه الرموز . وحدث أن جاء الجزيرة عام ١٨٨٦ أحد رجال المال الأمريكيين ويدعى « و. طمسون W. Thomson » ، فأرشد إلى دار « أورى — ڤايكو Ure Vaeiko » وهو رجل متقدم فى السن كان فى شبابه قد اختلف إلى مدرسة تانجاتا رونجو —



حروف هيروغليفية غريبة : تم اكتشافها فى جزيرة إيستر ونقش معظمها على ألواح خشبية أو على بعض الأدوات التى تتخذ هيئة الألواح الخشبية أو السمك ، وكان سكان الجزيرة يصورون الأحياء البشرية والطيور والسمك والنبات وذوات الأصداف والأدوات المستعملة فى الطقوس ، وإن لم يكن لدينا حتى الآن دليل قاطع يدل على المعنى الذى ترمز إليه .



رونجو Tangata Rongo-Rongo : أى مدرسة المغنين والشعراء حيث تعلم قراءة الألواح ؛ ولكن « أورى — ڤايكو » — وقد أصبح كاثوليكيا متحمساً لعقيدته — رفض أن يرتد ولو لحظة إلى ممارسة الطقوس الوثنية ، ففر هارباً لا يلوى على شيء ، ولم يستجب إلى طلب و . طمسون .

ثم قبض على « أورى — ڤايكو » فى ليلة عاصفة وهو يسير فى العراء ، فرضى أن يقرأ صوراً شمسية للألواح ، لا الألواح نفسها ، وقد فقه ما ورد بها ، وتلا ما تضمنته دون أن يتردد برهة ، ولكن لوحظ أنه لم يعن بعدد الرموز فى كل سطر ، بل الأعجب من ذلك أنه لم ينتبه إلى أن الصور الشمسية التى نثرت بين يديه أولا قد استبدل بها غيرها سراً دون أن يلحظ ، فظل منشرح الصدر يرتل الترانيم ، ويردد الأساطير حتى اتهم بأنه مخاتل محتال .

ولا تقع مسئولية ضياع هذه الفرص على عاتق أهل الجزيرة بعد إذ وضحت استقامة مقاصدهم ، وإنما تقع على المنقبين الأولين الذين عجزوا عن أن يتصوروا وجود طريقة للكتابة تختلف عن كتابتهم ، فاقتصر سعيهم على حث أهل الجزيرة على قراءة الألواح بأى ثمن . وفى خلال إقامتى بجزيرة « إيستر » سنتى ١٩٣٤ ، ١٩٣٥ حاولت أن ألتمس فى ذاكرة من تحدثوا إلىّ دليلا ولو تافهاً يمكن أن يهدينى الطريق الصحيح ، ولكن محاولاتى ذهبت جميعها أدراج الرياح . وقد أكد لى القوم أن الألواح تشبه لعبة « اللقطة » وهى الأشكال الخيطية التى يتبادلها الأطفال بأيديهم ؛ فكل شكل منها بترنيمة لمن يمعن فيه النظر ، وهذا التفسير يتفق مع مسلك أهل الجزيرة فى القرن الماضى ممن كانوا يتلون قصيدة من الشعر أو يترنمون بأنشودة دينية عندما يعهد إليهم بقراءة الألواح .

ولقد انتهى بى الأمر إلى الاعتقاد بأن الألواح تتمثل أشكالا تصويرية لإسعاف الذاكرة ، وكان المقصود بها تدوين الأنساب والترانيم المقدسة المسهبة التى هى جزء كبير من الطقوس الدينية البولينيزية . ولقد كنت أشد ميلا إلى الأخذ بهذا التفسير ؛ ذلك لأن المغنين والشعراء فى الماركيزاس الموطن الأصلى لسكان جزيرة إيستر كانت تصحب تراتيلهم الدينية أكياس صغيرة من النسيج تتدلى منها خيوط معقودة ناعمة ؛ ومن ثَمَّ يجوز لنا القول بأن كل رمز على الألواح يمثل عبارة أو سطراً أو مقطوعة من الشعر .

وهذا هو ما وصلت إليه من فروض أقرها غيرى من

علماء الأجناس . على أن الشك ظل يساورنى فى صحة التفسير الذى ذهبت إليه منذ أن تلقيت كتاباً من أحد هؤلاء العلماء، وهو الدكتور ت.س بارتيل T.S.Barthel يقول فيه: إن الأمر أكثر تعقيداً من مجرد الكتابة بالصور، وإن الطريقة التى عمد إليها أهل جزيرة إيستر كانت كتابة خطية حقا ، بعضها تصويرى ، وبعضها صوتى يستخدم فيها الرمز بالطريقة التى يكتب بها الخط المكسيكى وخط المايا Maya ، وهى لغة قبيلة هندية بأمريكا ، فهى تشتمل على المعنى العام للجملة ، وتوحى ببعض العبارات المأثورة . ومن المستحيل الحكم بأن اللغز الذى طال به الأمد كان يمكن حله قبل ظهور كتاب دكتور «بارتيل» الذى انتهى إلى نتائج مقنعة . والظاهر أننا قد أصبنا تقدماً حاسماً فى سبيل فك الأحاجى التى تشتمل عليها هذه النصوص .

وما من بحث يمكن أن يوفى موضوع الكتابة التصويرية لجزيرة إيستر إلا إذا أشار إلى المقارنات التى عقدها الدكتور هيفسى Hevesy اللغوى الهولندى بين بعض رموز هذه الكتابة .

والحروف الخطية التى لم تفك طلاسمها بعد هى مما تم الكشف عنه فى خرائب مدينتى موهنجو — دارو Mohenjo-Daro وهارابا Harappa من مدن وادى السند القديمة حيث ازدهرت حضارة من الحضارات الباهرة منذ ستة آلاف سنة .

* * *

ويعتقد العالم النمساوى هينى — جيدين Heine-Geidern أن من المشكوك فيه وجود صلة مباشرة بين هذين الخطين ما دام عدد الرموز المتباينة يربو على عدد الرموز المتشابهة . ولقد أقنعته بحوثه فى علم الآثار بأن الحضارات البولينيزية نشأت فى الصين ؛ ولهذا لجأ إلى تلك البلاد للبحث عن منشأ طريقة هذه الكتابة. وبمقارنة رموز مدائن السند وجزيرة إيستر بالكتابة الصينية القديمة التى أتيحت لنا معرفتها من النقوش على الأصداف والعظام التى ترجع إلى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد — استطاع العالم النمسوى الاهتداء إلى أن الرموز مشتركة فى هذه الخطوط الثلاثة جميعها ، وانتهى الأستاذ هينى إلى الاعتقاد بأن الكتابة التى استخدمها سكان جزيرة إيستر لا بد أن تكون قد نقلت إلى بلاد المحيط الهادى على يد شعب من شعوب الصين الجنوبية نشأت طريقته فى الكتابة فى آسية الوسطى أو إيران .

وكذلك قارن هينى — جيدين كتابات جزيرة إيستر بالكتابات التصويرية التى لا تزال تستخدم بين هنود « كونا Cuna » فى بناما ، على حين أوضح المؤرخ الشهير الدكتور كوينتجزويد Koeningswaid التشابه بين رموز جزيرة إيستر وبعض الرسوم التى وجدت فى إندونيسيا ، كما قارن دكتور « إمبلونى » Imbelloni أحد علماء الأرجنتين رموز جزيرة إيستر بخطوط عثر عليها فى جزيرة سيلان وكذلك بمخطوطات اللولو Lolo فى جنوبى الصين .

وأغلب الظن أن من اليسير الكشف عن أوجه شبه عظيمة بين الخطوط التى من طراز الكتابات التصويرية . وهذا اليسر يدعونا إلى التحفظ والاحتياط . ومهما تكن طبيعة الرموز التى على الألواح فمن المحقق أن الكتَّاب الذين نقشوها قد التمسوا نماذجهم من بيئة جزيرة إيستر الطبيعية والثقافية .

والرأى عندى أن جميع الشواهد تشير إلى أن كتابة جزيرة إيستر ربما استنبطت فى تلك الجزيرة الصغيرة النائية نفسها مستهدية ضرباً من طريقة الرموز التى تسعف الذاكرة ، أتى بها أسلاف سكان الجزيرة من وطنهم الأصيل فإذا ثبت أن هذه الرموز هى فى الحق رموز هيروغليفية يمكن قراءتها أصبح من حق سكان جزيرة إيستر أن يتيهوا فخراً بما أبدعوا من فنون رائعة ونصب تذكارية متناسقة أذهلت العالم ، ودفعت بالحضارة خطوة حاسمة إلى الأمام .

عن مجلة Courrier لليونسكو

لما قال المستعمرون: أسلمنا!

بقلم الدكتورة سهير القلماوى

« وفى يوم الأحد العاشر من المحرم الحرام من هذه السنة (١٢١٣ هـ) وردت مكاتبات على يد السعاة من ثغر الإسكندرية مضمونها أنه فى يوم الخميس ثامنه (كذا) حضر إلى الثغر عشرة مراكب من مراكب الإنجليز. ووقفت على البعد بحيث يراها أهل الثغر ».

بهذه العبارة يعلن الجبرتى مقدم الاستعمار إلى الشرق الأوسط: كانت هذه مراكب الإنجليز، وكان مقصدها مفهوماً ومأربها معلنا، ولكن الإنجليز كعادتهم لم يقولوا إلا أنهم آتون لحمايتنا من الفرنسيين؛ وكأنما الله قد سخر الحكومة الإنجليزية منذ هذا الزمان البعيد لحماية الأمن فى هذه المنطقة، وكان رئيس الثغر « محمد كريم » بطلا تجلت فيه روح مصر، فوقف أمام هذا المظهر العجيب موقفاً حازماً قوياً. فلما قال الإنجليز: « إننا حضرنا للتفتيش عن الفرنسيس لأنهم خرجوا بعمارة عظيمة يريدون جهة من الجهات، ولا ندرى: أين مقصدهم؟ فربما دهموكم، فلا تقدرون على دفعهم، ولا تتمكنون من منعهم — لما قالوا ذلك — لم يقبل محمد كريم هذه المغالطة، وشك فى أمرهم وأحسّ أنها مكيدة مدبرة، فجاوبهم بكلام خشن، ثم قال: « إن البلاد بلاد السلطان، وليس للفرنسيس ولا لغيرهم عليها سبيل؛ فاذهبوا عنا! ».

ودوّت « اذهبوا عنا » بكل قوّتها منذ هذا الزمان البعيد، ولكن دويها غرق فى البحر؛ لأن أهل المنطقة لم يكونوا بعد مستطيعين أن يرددوها، ويرددوها كلما أغرق البحر صداها؛ لذلك لم يذهب الإنجليز، بل أتى الفرنسيون، وحارب المصريون حرباً لا هوادة فيها بالرغم من تفككهم وتفرقهم وتنازع الترك والمماليك السلطانَ على أرضهم. ووقف الإنجليز يتفاعلون هم والزمن العامل الأساسى لسياستهم طوال قرن ونصف القرن فى الشرق الأوسط: يتفرجون بحلبة السباق، وينتظرون أن يأتى الزمن بالعوامل التى تيسر لهم دخول الميدان والفوز فيه بأرخص الأثمان!

* * *

وتقرّب الفرنسيون بأساليبهم الكثيرة إلى شعب مصر، وكان من أهم هذه الأساليب اللعب على وتر الدين، فلقد أحسوا أن الدين رابطة القومية فى هذه المنطقة، وأن الإسلام يربط بين الشعب وحكامه على فسادهم وظلمهم، فليأتونا إذن من هذا الباب.

هذا نابليون وقد علا صيته وفتح ما فتح من بلاد يقول فى منشوره المعروف الذى أذاعه على المصريين ليطمئنهم إلى عدالة حكمه ويمنيهم بإصلاح النظام وصلاح الأحوال واستتباب الأمن: « إننى أكثر من المماليك أعبد الله سبحانه وتعالى، وأحترم نبيه والقرآن العظيم. إن جميع الناس متساوون عند الله، وإن الشىء الذى يفرقهم هو العقل والفضائل والعلوم فقط، وبين المماليك والعقل والفضائل والعلوم تضارب ».

وبعد أن يستنفر المصريين للثورة على حكامهم يلتفت إلى رواسب ما فى النفوس من حروب طاحنة كانت بين الغرب، وبخاصة الفرنسيون، وبين مسلمى هذه المنطقة فيقول: « إن الفرنسيين أيضاً مسلمون

مخلصون ، وإثبات ذلك أنهم قد نزلوا رومية الكبرى ، وخربوا كرسيّ البابا الذى كان دائماً يحث النصارى على محاربة الإسلام ، ثم قصدوا جزيرة مالطة ، وطردوا منها الكواللرية الذين كانوا يزعمون أن الله تعالى يطلب منهم مقاتلة المسلمين » .

وأردف نابليون المنشور بأن اصطفى العلماء وقرّبهم ، وجعل منهم مجلساً للشورى فى شئون الحكم . هذا ما كان فى أمور الإدارة ، أما ما كان فى الحياة الاجتماعية فإن الجبرتى يقول فى حوادث ذى القعدة سنة ١٢١٥ هـ : « وفى ١٨ منه : خطب الكثير من الفرنسيين بنات الأعيان ، وتزوجوهن رغبة فى سلطانهن ونوالهن ؛ فيظهر أحدهم حالة العقد — الإسلام ، وينطق بالشهادتين ، لأنه ليس له عقيدة يخشى فسادها . وسار مع حكام الأخطاط منهم — النساءُ المسلمات متزييات بزيهم ، يمشين معهم فى الأخطاط للنظر فى أمور الرعية والأحكام العادية والأمر والنهى والمناداة ، وتمشى المرأة بنفسها أو معها بعض أترابها وأضيافها على مثل شكلها ، وأمامها القوّاسة والخدم ، وبأيديهم العصىّ يفرجون لهن الناس مثلما يمرّ الحاكم ، ويأمرن وينهين فى الأحكام » .

ترى مَن الذى سنّ هذه السنّة — سنة ادّعاء الإسلام لتزوج المسلمات وسيلة للدخول فى حياة المسلمين والتحكم فى بلادهم ؟ ومَن هؤلاء المسلمات اللاتى قبلن الزواج من مدعى الإسلام ؟

* * *

كان فى جيش نابليون ضابط مجيد له تاريخ بعيد ؛ فلقد كان فى الجيش الفرنسى أقدم من نابليون نفسه . وكان مستقبله يبشر بكثير لولا ظهور هذا الشاب النادر الفذّ « نابليون » . كان جاك فرانسوا مينو قائداً صغير السن لامع المستقبل ، : مال إلى مبادئ الثورة الفرنسية فلما انتصرت الثورة اتهمَ لسبب ما بممالأة الأسرة المالكة المعزولة ، ولكن لما قامت ثورة فى أقليم من أقاليم فرنسا وعهدت حكومة الثورة إلى مينو أن يخمدها ، وأفلح فى مهمته — علا نجمه من جديد . وسرعان ما قامت فتنة فى إقليم آخر ، وفشل مينو فى قمعها بعد أن كلفته الحكومة ذلك ، فعهدت الحكومة إذ ذاك إلى بونابرت الشاب الصغير السن بإخمادها ، فأفلح هو فيما لم يفلح فيه مينو ، وأخذ نجم نابليون فى صعود على حين أخذ نجم مينو فى نحوس .

ولما عبأ نابليون جيوشه للحملة المصرية طلب نابليون أن يكو ن مينو معه ضمن قواده . ترى هل صفت النفوس؟ من يدرى ؟ ولكن الأعمال بعدُ تدل على أن مطامع مينو لم تكن قد توقفت ، وأن منافسته لنابليون لم تكن قد انتهت ، بل إن عظمة نابليون على جلالها لم تكن فى نظر مينو عصماء منيعة ؛ إذ يُمكن الغد أن يُحدث شيئاً ؛ ألا فليعمل من جانبه ليساعد ما فى الغيب المجهول ! .

وانتصر نابليون فى مصر وعين مينو منذ أول الأمر حاكماً على رشيد .

* * *

ويذكر الجبرتى مرة أخرى فى حوادث المحرم أيضاً سنة ١٢١٥ هـ ، بُعيد قتل كليبر كيف أنه ولى مُقام كليبر على رياسة الجند فى غياب نابليون — وكان قد دعته الأحداث إلى فرنسا — عبد الله جاك مينو الذى كان متولياً على رشيد منذ قدوم الفرنسيين ، وكان قد أظهر أنه أسلم ، وتسمى بعبد الله وتزوج امرأة مسلمة .

هذا كل ما ذكره الجبرتى عن إسلام مينو الذى جاء القاهرة أيام مقتل كليبر ، وتولى التحقيق فى الحادث ، وقام مقام القائد المقتول ، ولكنه يذكر عَرَضاً أن عبدالله مينو دخل الأزهر ، وأخذ يبحث فيه عن السلاح ؛ ترى ، هل كان إسلامه هو الذى سهل له هذه المهمة ؟ ولكن علماء الأزهر يحسون مكيدة تدبر ، فحزموا أمرهم ، وذهبوا إلى عبد الله باشا مينو ، واستأذنوه فى إقفال أبواب الأزهر بالخشب والمسامير حتى لا يدخله أحد . وقال

واحد فى مجلس مينو : إن الفرنسيين لا يقبلون أن يقفل الأزهر فى أيامهم . فهاج العلماء ، وقالوا للمتكلم : اكفنا دسائسك ! » إن أبواب الأزهر عدة وسوره طويل ، وقد يضع كائدٌ السلاح عمداً ليبرر الاعتداء على الجامع الشريف والجامعة العريقة ، ولقد اعتدى جيش نابليون على الأزهر وعلى علمائه ؛ نعم وأى اعتداء ؛ اعتدوا بالرغم من إجلالهم للإسلام « وإسلامهم ! » وبالرغم من أنهم خربوا كرسى البابا فى رومة ، وطردوا الكواللرية من مالطة ! .

واستجاب مينو إلى رغبة العلماء وأغلق الأزهر ، ولكن بعد أشهر معدودات خرج مينو وجنده من مصر ، وبقيت من خلفه مشكلات سياسية وشخصية : أما السياسية فمعروفة ، وأما الشخصية فهى هذه الزوج الرشيدية ، هذه السيدة زبيدة التى عارض السلطان فى خروجها من مصر ، ولكن القائد « بابار » ألح فى سفرها ، وأكد أنه سيحميها بنفسه وخرج معها — فيما يروى — طفل صغير لا يدرى التاريخ مصيره ، هو ثمرة هذا الزواج « سليمان مراد جاك مينو » نجل القائد المدعى الإسلام ، وابن زبيدة الرشيدية .

* * *

وفى آخر القرن الماضى عام ١٨٩٨م أى عام ١٣١٦هـ وبعد مرور مائة عام على انتهاء هذه الحوادث عاد باحث مصرى جليل يبحث هذا الموضوع هو « على بهجت بك » مترجم نظارة المعارف ، ولست أدرى : هل كانت الترجمة التى أحسّ آباؤنا وأجدادنا ضرورتها إحساساً قوياً واضحاً — إدارة فى وزارة المعارف إذ ذاك ؟ ولكن على بهجت بك كان مترجماً للوزارة على كل حال . وهذا البحث الذى ألقاه فى جمعية المعارف المصرية وقت ذاك يدل على سعة اطلاع وروح علمية واضحة وأدب متصل على نهج سليم . وقد صدرت مجلة « الموسوعات » عددها الأول بترجمة عربية لهذا البحث ؛ لأن موضوعه لطرافته كان يهم الباحثين فى ذلك الزمان .

ولكنهم ، وعلى بهجت بك ، كانوا مهتمين به من الناحية الفنية البحتة ، فلما عثر الباحث على وثيقة فى موضوعه ظفر بمادة جديدة للبحث . لقد عثر الباحث فى زيارته لمدينة رشيد بين محفوظات المحكمة الشرعية على صورة لعقد زواج القائد جاك فرانسوا مينو بإحدى بنات الأشراف بهذه المدينة عقب اعتناقه الإسلام وتسمية نفسه باسم عبد الله . ولقد حرص الباحث فى هذا العصر المتقدم من تاريخ صحافتنا على نشر صورة فوتوغرافية لوثيقة العقد ؛ حتى يطلع القارئ عليها ، ويرى بنفسه كيف أنها كما يقول « مشطوبة » .

وأخذ الباحث يلم بأطراف الموضوع بطريقة منظمة ، فقدم بين يدى البحث بشرح عمليته العلمية : كيف عثر على الوثيقة ؟ وبمن استعان ؟ وكيف ساعده « أرتين باشا » وقدم له من الكتب والمصادر ما أعانه ؟ ثم حدثنا حديثاً قصيراً عن القائد ؛ وأهم ما قاله عنه : إنه لما ولى الأمر بعد كليبر « لم يكن ذا بأس شديد ليقطع ألسنة المنتقدين ، ويمحو أثر الدسائس الخفية التى كانت تدبر لمحق سلطانه ، ولكنه كان على عكس ذلك فى الأمور الإدارية ؛ إذ تمكن بحذقه من مداراة أهالى البلاد بحيث إنه لم تنعم الفرنساوية مدة إقامتهم فى مصر برغد العيش مثل ما نعمت به فى أيامه » . ثم يصف الباحث : كيف غلبه الإنجليز على أمره ؟ وكيف أمضى معهم شروط الجلاء عن البلاد على أن تتكفل الحكومة الإنجليزية بنقل الجنود وما يتبعهم من خيول ومدافع وآلات حربية وغيرها ؟

ولما عاد مينو إلى فرنسا ولاه نابليون مقاطعة إيطالية ، ثم عينه حاكماً على ثغر البندقية وبه مات سنة ١٨١٠ .

ويفحص بهجت على بك العقد مباشرة ليدلى بالرأى فى شرعيته : فشهر إسلام مينو ثبت أنه صحيح شرعاً ،

ثم عقد الزواج نفسه وقد تضمن أحد عشر شرطاً يناقشها شرطاً شرطاً من حيث الشرع .

لقد تزوجت زبيدة بنت محمد البواب ومطلقة سليم أغا نعمة الله بعد انقضاء عدّتها شرعاً — عبد الله جاك فرانسوا مينو على صداق مقدمه مائة دينار ذهباً ومؤخره ألفا ريال (معاملة) . وكان وكيلها الحاج حسين بن السيد محمد الموقت .

وليس يعنينا من أمر هذه الشروط أكثر من أن نعرف أن العقد جائز شرعاً ، وليس فيه إلا ما يختص بالوصاية على الأبناء : فقد اشترط خطأ أن يكون أحد الوصيين فرنسيًّا، ثم نزول الزوج عن حقها فى الميراث إذا توفى الفرنسى ، وذلك مما لا يجوز شرعا ..

ولكن شروط العقد تكشف عن شىء هام بالقياس إلينا يدل على حقيقة هذه الحيل التى كان المستعمر يصل فيها بفجره إلى درجة إعلان الإسلام وزواج المسلمة ، لقد كان زواج المسلمة هاما ، ولكن أى مسلمة ؟ .

وكل زواج يستتبع ذرية فما الشأن فيها ؟ وكل زواج يستتبع ألواناً من المعاملات المادية ، وهنا نجد نوايا جاك فرانسوا تطل من بين هذه الشروط :

يقول على بهجت بك : إنه ورد إليه خطاب من أحد أصدقائه برشيد يروى له فيه : إن مينو لما رغب فى تزوج مسلمة بعد أن أظهر الإسلام كان ذلك فى شهر رمضان ، فكانت لا تفوته صلاة القيام كل ليلة بالجامع الكبير ، إذن فالقائد قد أراد بإعلان الإسلام أنه لم يرد أن يسلم لله ، ولكنه أراد أن يسلم للناس ، فراح يعلن بكل وسائل الإعلان . ولما أراد أن يتزوج مسلمة لم يذهب لأية مسلمة ، وإنما أراد أن يرتبط بأواصر النسب مع أشراف المدينة : قيل إنه رغب فى أن يتزوج إحدى بنات الأشراف ، فلما أحسّ أبوها بذلك ، وكان له من البنات اثنتان زوجهما فى ليلة واحدة رجلين لم يكونا لأكفائهما ، فلما كان الغماجا ونذ وجاء عبد الله ن خاطباً ، رده الشريف آسفاً ، وعندئذ تزوج مطلقة سليم أغا نعمة الله .

وإذن كان من أشراف رشيد من المصريين من فطن إلى هذه الحيل ، وأحسّ أن بهرج المظاهر وأضواء الحكم والسلطان لا تعادل المبادئ ، ولا تقف أمام العقيدة المؤمنة الحرة .

ولقد كان فى مصر أشراف وأشراف : أشراف أحرار مصريون صميميون مؤمنون ، وأشراف مال وسلطان دخلاء على المصريين ، أشراف علم وأشراف مال ؛ وأكثر شرف المال كان بطبيعة الحال عند ولاة العثمانيين وحكامهم وأتباعهم : فسليم أغا هذا كان فيما يبدو حاكماً على منطقة وزوجه من جنسه ، ولم يكن من المصريين الخلص فى هذه الأيام من يولى منطقة أو إقليما ، أو يسلم من ضرائب الولاة المتتالية فى العام ، وليس طبيعياً وشرف أكثر المصريين مستمد من علمهم ، وعلمهم فى أغلبه كان دينيًّا أولا وقبل كل شىء — أن يكون بين هؤلاء الأشراف من يرضى أن يزوج ابنته من أشهر إسلامه قبيل العقد ، كما يحدثنا الجبرتى « وليس معنى هذا أن الأشراف العلماء كانوا كلهم صادقى الوطنية ، ولكن مهما يكن تفريطهم فى المبادئ فى سبيل الدنيا فإن التفريط فى تزويج بناتهم فرنسيين مما لا يمكن أن يكون سهلا .

وفى عقد الزواج نص على أن عبد الله مينو يصبح وكيلا ، بموجب العقد ، للسيدة زبيدة فى أموالها وأملاكها ؛ إذن كانت زبيدة ثرية ، وكان شرفها شرف مال لا علم . والجبرتى ينص على أن الفرنسيين المتظاهرين بالإسلام « تزوجوهن رغبة فى سلطانهن وأموالهن » ؛ ترى ، أين المصرية الصميمة فى فجر القرن الماضى التى كان لها سلطان أو نوال ؟

* * *

ولما عاد القائد مذعوراً إلى وطنه عارض السلطان فى

أن ترحل فى إثره زبيدة الرشيدية ؛ أفيكون شأنها قد علا لأنها أصبحت زوج القائد ؟ فلقد جاءت إلى القاهرة ، وسكنت سراى الألفى فيما يقال طوال أشهر المقاومة الأخيرة بين جيوش الفرنسيين والإنجليز والترك والمماليك ، ولكن هل هذا وحده يجعل السلطان يعارض فى سفرها ، أو كان لأبيها أو لمطلقها سليم أغا شأن عند السلطان ؟ .

كذلك نرى فى الشرط الثامن أن زبيدة تتنزل راضية عن إرثها الشرعى فى أموال زوجها إذا مات قبلها ، وتكتفى بمؤخر الصداق « ألفى ريال معاملة » أى ليست ذهباً ؛ وإذن فالزوج لم يكن صادق النية فى أن يكون لزوجه من بعده معاملات مع أهله هناك فى فرنسا ، ذلك أن زواجه كان سياسة محلية ، أما أن تكون الزوج فرداً من أسرته هناك فى فرنسا فهذا ما قد احتاط له . .

ومهما تكن زبيدة ثرية فليس من الهين إرث قائد كجاك فرانسوا مينو فى هذا الزمان وخاصة أنه تغرب وعاش فى مصر وحكم ؛ وإذن فلقد قبلت زبيدة الرشيدية وقبل موكلها أن تكون زوجة ، ولكن بمقدار وإلى حين .

كذلك كان شرط الوصاية على القصر من الأولاد أن تكون من اثنين أحدهما فرنسى ، ولم يشترط أن يكون فرنسياً مسلماً ، وإنما يكون فرنسياً فحسب ، بل فرنسياً يقام من قبل حكام فرنسا المقيمين فى برّ مصر ، لا من قبل المحكمة الشرعية ، وإذا مات الزوجان فالأولاد تحت حماية الجمهورية الفرنسية : أى إذا أدى الزواج مهمته فالأولاد يعودون إلى أصلهم « فرنسا » .

* * *

ولقد عاد الطفل سليمان مراد جاك مينو فعلا ، ولكنه قبل أن يعود استيفاء لشرط هذا العقد العجيب كان قد سبقه إلى فرنسا أبوه القائد وأمه مطلقة سليم أغا ، ومن ورائهما الجيش الفرنسى كله بخيوله ومعداته ومراكبه وقوّاده وعلى حساب الخزينة الإنجليزية لإفلاس فرنسا ! .

وبقيت من كل هذه الألاعيب والحيل ، بل من كل هذه الآمال العراض والأمانى الواسعة للمستعمرين فى أرض مصر — وثيقة ، صورة عقد ضمن المحفوظات بمحكمة رشيد الشرعية رآها باحث جليل فى آخر القرن الماضى فألفاها مشطوباً عنها ؛ ترى من شطب عنها ؟

ونقل إلينا الباحث صورة العقد مشطوباً عنها ؛ لتكون شاهداً على ما كان بين مصر والمستعمرين من تاريخ وأيام .

ترى ، أيتنزل القدر ، فيبارك جهادنا فى رفع وثائق هذا التاريخ الطويل كلها إلى دار محكمة العدل السماوية لتحفظ هناك ضمن المحفوظات ، بل ضمن الوثائق المشطوب عنها ؟ .





الفنون الشعبية

بقلم الأستاذ سعد الخادم

إن نظرتنا للعب الأطفال ، وبخاصة الشعبية منها ، لا تتعدّى اعتبارها وسيلة ساذجة لتسلية الصغار فى القرى والأحياء الوطنية من المدن ، وهذا الإنتاج المتّسم ظاهره بالسذاجة والذى ننفر منه أحياناً لأنه بدائى لا يليق بالطفل المتمدين — يحمل فى أكثر الأحيان معانى أعمق بكثير مما نتصور ؛ فالسذاجة الظاهرة فيها تحمل فى طيّاتها أسس التقاليد والعادات الاجتماعية ، بل تصل إلى جوانب من تراثنا القومى القديم كالتراث الإسلامى أو القبطى أو المصرى القديم .

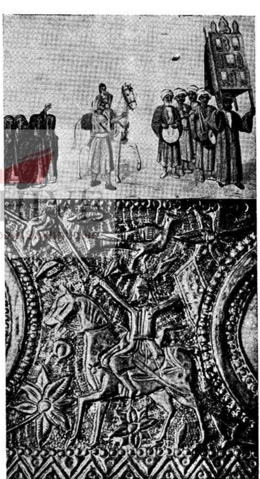
وقلّما اهتمّ الأطفال بقلّة تنوّع اللعب الشعبية ، أو قلّ إقبالهم عليها لأنها لا تستحدث أشكالا جديدة ، بل على النقيض من ذلك نرى الصغار فى كل جيل يقبلون بلهفة على «عرائس المولد» المصنوعة من الحلوى بالرغم من أن شكلها لا يكاد يتغير على مرّ السنين ؛ فإن هناك رموزاً لا تبلى ، بل تكاد تكون حاضرة فى ذهن الأطفال أينما وجدوا ، وتنعكس هذه الظاهرة بوضوح فى رسومهم ؛ فتعبيرهم عن بعض الرموز كالطائر والسمكة والحصان ينجح عادة أكثر من تعبيرهم عن شكل السيارة أو الطائرة بالرغم من شغف الأطفال بأشكالها المستحدثة ، بل يبدو أن تعبيرات هؤلاء الصغار تتطور عادة بشكل منتظم عندما يعبرون عن وحدات رموز مألوفة أكثر من تطورها حينما يعبرون عن أشياء آليّة . ويتضح من هذا أن هناك رموزاً تتفق مع نفس الطفل ، فتراه دائماً مشغوفاً بها ميّالا للتعبير عنها ، فإذا قُدمت له فى صورة لعبة اشتاق إليها وتعلق بها ، لأن لها معادلا فى نفسه ؛ فقد يهجر جميع لعبه الثمينة والمستحدثة ليتعلق بلعبة قديمة على شكل حصان أو طائر .

وهنا تظهر أهمية اللعب الشعبية التى تستغل تلك الرموز ذات الصلة الوثيقة بنفس الصغار ، فتدخلها فى موضوع قصصى ، حتى يرتبط كل رمز بموضوع متصل بالبيئة وتراثها ، وتكون هناك قصة مقرونة بكل لعبة تقدم إلى الصغار . والرموز التى تعبّر عنها اللعب يشبه شكلها فى مظهره وحدات زخرفية أو حليات تأتى فى إنتاج بعض الحرف البيئية .

ومن بين لعب الأطفال المنتشرة فى مصر ما يمثل الفارس الذى نراه فى حلوى المولد ممتطياً جواده شاهراً سيفه . وقد يتخذ الفارس فى الوقت نفسه (فى لعب الحلوى) هيئة الجندى الخيّال ، فيعبر عن الرمز نفسه . وهيئة الخيال أو الفارس تتكرر منذ زمن طويل .

وفى متحف الفنون الشعبية بالقاهرة مجموعة من لعب الأطفال المصنوعة من الطين المجفّف واردة من « ميت نامة » بمديرية الدقهلية ؛ ولم تخل هذه المجموعة أيضاً من لعبة على هيئة فارس . وفى هذا المتحف مجموعة أخرى من اللعب على هيئة الفرسان أيضاً مصنوعة من الفخار المطلىّ بلون أبيض مخطط بخطوط حمراء طولية ومستعرضة ، ولا تفيد البانات المكتوبة على تلك اللعب أكثر من أنها صنعت فى جزيرة « فيلة » فى العهد القبطى . ونعثر أيضاً على شخصية الفارس فى مجموعة من اللعب الخشبية المعروضة فى المتحف القبطى والتى تقترب فى حجمها وشكلها المبسط من الأمثلة

السابقة ، كما نرى رمز الفارس فى مشهد التختين ؛ فنجد بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية صورة مائية تمثل « زفة المطاهر » ترجع إلى ما يقرب من مائة عام ، وقد رسم الفنان فى هذه الصورة الصبىَّ الذى يختن ممتطياً جواداً أبيض . وقد كانت العادات والتقاليد الاجتماعية فى ذلك الوقت تقتضى أن يمتطى الصبى جواداً ، ويزفّه



الصورة العليا: زفة المطاهر يتقدمها نفر يحمل حمل الحلاق ؛ والصورة السفلى : جزء تفصيلى لحمل من النوع نفسه معروض بالمتحف الشعبى

أقاربه فى شوارع الحى . وفى كتاب المؤلف « لين» عن العادات والشعائر المصرية الحديثة الذى كتب سنة ١٨٣٦ م نجد وصفاً مفصّلا « لزفّة المطاهر » يصف فيها هذا الموكب حيث يتقمص الصبى شخصية الفارس، ويتقدم الموكب فى هذه الحال نفر يحمل ما يسمى « حمْل الحلاق » ، وهو أشبه بصندوق أو دولاب يفتح من الخلف وواجهته مزينة بالمرايا المستديرة أو البيضية التى تحيط بها رسوم مصنوعة على ألواح من النحاس المضغوط .

وفى متحف الفنون الشعبية بالقاهرة أيضاً نموذج أصلى « لحمل الحلاق » هذا ، ومما يسترعى النظر فيه أنه قد اعتلاه فارس يشهر سيفه هو الآخر .

ولكن لاينتهى الفارس عند موضوع التختين فحسب ، بل نراه أيضاً ممثلا بالكيفة نفسها فى مناسبة أخرى من المناسبات الشعبية ؛ إذ نجده أيضاً فى موضوعات الوشم التى نراها مرسومة على تخت الوشم ، وهو إطار به ألواح زجاجية ترسم عليها الرموز التقليدية الخاصة بالوشم ؛ وما يزال هذا التخت حتى اليوم فى كثير من أسواق القرى . وفى المتحف الشعبى بالقاهرة نموذج منه .

ونشاهد شخصية الفارس أيضاً فى كثير من الصور الشعبية المطبوعة التى تزين جدران المقاهى الشعبية أو الحوانيت فى الأحياء الوطنية : فنرى فى إحداها « أبا زيد الهلالى » يبارز وهو ممتط جواده « الهرّاس » ، وفى لوحة ثانية يمثل « الزير سالم» شخصية الفارس فى صراع ضد « جساس » ، وفى لوحة ثالثة يظهر موضوع الفروسية فى شخصيتى « دياب » و « سعدة الزناتى خليفة» ،

وإلى جانب هذا تنتشر شخصية الفارس فى كثير من الرسوم الحائطية التى تمثل المحمل والحجاج حيث ترسم الكسوة محمولة على جمل يرافقها أحد الجنود الخيالة فى زيه الرسمى .

ويبدو أن شخصية الفارس شغلت جانباً من التفكير الشعبى منذ زمن طويل : فى العهد القبطى نجد



لوحة حورس بمتحف اللوفر

الفارس الشعبي فى حلوى المولد

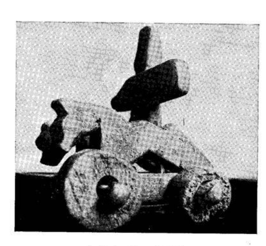
« مار جرجس » ممتطياً جواده وهو يصارع التنين. وهناك لوحة محفورة على الحجر بمتحف اللوفر فى القرن الرابع الميلادى تقريباً تمثل « حورس » راكباً جواده ، وهو يقتل بحربته التمساح .

* * *

هذه هى بعض مظاهر لشخصية الفارس التى تبدأ كلعبة « بسيطة » للأطفال ، ثم لا نلبث أن نراها متصلة بجوانب البطولة فى القصص الشعبى ، وينتهى الأمر بأن تتصل عن طريق الفارس بالمثاليات القديمة .

وجدير بالذكر أن شخصية الفارس تتخذ فى مصر صبغة قومية ، فتُبرز حورس و مار جرجس وأبا زيد الهلالى والجندى الخيّال ، وتتعدى شخصية الفارس إطارنا المحلى ، فنراها منتشرة فى القصص الشعبى فى مختلف بقاع العالم كقصص البلاد الشمالية مثلا . والحصان الخشبى من أكثر اللعب شيوعاً فى السويد والنرويج ، كما أن الأرجوحة التى على شكل حصان تكاد تكون مشتركة فى بلاد الغرب كافة ، حيث يمكن إرجاعها إلى أساطير وقصص شعبية مكيفة بحسب مواطنها. وقد شغلت رمزية الحصان جزءاً من الأساطير الدينية فى العصور الوسطى حيث اتخذت شكل حصان وحيد القرن يرمز أحيانا للقوة والطهارة التى لا تقهر أو الروح المقدسة .

غير أن شخصية الفارس أو الحصان فى مظاهرها المتعددة ترمز تارة إلى الصراع فى كبح الرغبات الجامحة والسمو بها ، وقد ترمز أيضاً إلى النضال النفسى الذى يعانيه الفرد لكسب مكانته الاجتماعية ، فيصبح فارساً : أى رجلا اجتماعيًّا فلا يكتسب أبو زيد الهلالى محبة « ناعسة » لصفاته الشخصية ؛ وإنما لتغلُّبه على الهراس ، واتصافه بصفات الفروسية بأجلّ معانيها ؛ وهى صفات اجتماعية فى أساسها . والطفل الذى يلعب بلعبة الحصان ، فيجرّه تارة ويركبه أخرى ، إنما ينوّه باكتمال نضجه وقبوله فى المجتمع كفارس كالحال فى « زفة المطاهر »



لعبة الفارس بالمتحف القبطى

حيث يركب الصبى جواداً يجول به فى شوارع حيّه ، وما هذا الحفل إلا وسيلة يعلن بها أهل الصبى أن ابنهم أصبح رجلا ، ولينظر إليه المجتمع منذ الآن كفارس .

ويقترن رمز الخيّال عادة برمز الجمل الذى يكثر فى لعب الأطفال الشعبية ، فنشاهد فى كثير من مدن الوجه القبلى كالأقصر وإخميم مثلا نماذج من الفخار للجمل ، وعند النظر إلى هذه النماذج تبدو لأول وهلة كأنها تمثل جياداً . وبمتحف الفن الشعبى نماذج قديمة لتلك اللعب واردة من العرابة المدفونة ، وفيها نلاحظ شبهاً كبيراً بين هذا النموذج وشكل الجواد من حيث استقامة الأرجل ونسب الرأس .

ويشغل مكان السنام فى النماذج الحديثة جزءاً مفلطحاً يشبه مؤخرة سرج الحصان ، ولكنه يمثل فى حقيقته شكل الهودج ، ويختلف هذا النموذج عن النماذج الحديثة فى أنه مطلىٌّ بدهان جيرىٍّ أبيض ، ويتقارب حجم النموذجين القديم والحديث إلى حد بعيد ، وربما كانت النماذج الحديثة مستقاة فى أساسها من تلك التى وجدت بالعرابة المدفونة ، والتى يمكن أن يقال عنها هى الأخرى : إنها متأثرة بأشكال الجياد التى وجدت بجزيرة أنس الوجود والتى يرجع تاريخها إلى العهد القبطى ؛ ولذلك يغلب على الظن أن النماذج الفخارية فى الأمثلة الثلاثة مستقاة من مصدر واحد ، وهو شكل الجواد .

أما شكل الجمل بنسبه المعهودة فنجده فى مجموعة أخرى من لعب الأطفال ، ولها نماذج من الطين المجفف بالمتحف الشعبى ، وهى واردة من الوجه البحرى ، كنموذج الخيّال الذى سبق الكلام عنه .

كذلك فى دار الآثار العربية نموذجان صغيران من الفخار وجدا بالفسطاط ، ويشبهان فى نسبهما تماماً أحد النماذج الصغيرة المعروضة بالمتحف الشعبى .

ونجد أيضاً شكل الجمل هذا فى بعض اللعب التى تصنع فى القاهرة قرب الإمام الشافعى ، وتباع عادة فى الموالد والأعياد فى تلك الجهة . فهناك عربة خشبية ملونة بها إنسان واقف ، ويجرها جملان .

ومما نلاحظه بالنسبة إلى رمز الجمل أنه ينتقل من لعب الأطفال ، ويتخلل كثيراً من الموضوعات التى يظهر فيها رمز الخيّال أو الجواد ، كحمل الحلاق وتخت

الوشم والصور الشعبية الملونة ، وأخيراً الرسوم الحائطية : ففي أحد أفاريز حمل الحلاق نرى الصبي يركب جملا ، وكأنه يريد أن يرحل به إلى مكان بعيد ليدرك غاية هامة ، وعند النظر إلى الإفريز السفلي من حمل الحلاق نرى شيخاً يجلس على أريكة كأنه المرء الذى يسعى إليه الصبى ليتعلم على يديه الحكمة والمعرفة . والقصص الشعبي مليء بأمثلة من هذا النوع تصور الصبى وهو يقصد كهلاً يقطن كهفاً بعيداً ، أو يسكن وسط الأحراج وبين الوحوش ليتلقى عنه العلم .

* * *

ويجمع تحت الوشم بين رمزى الفأر والجمل أيضاً حيث يظهر هذا الأخير حاملا على ظهره الهودج . وفى الرسوم الشعبية المطبوعة نرى الفارس يصارع ، فى حين تراقبه الفتاة التى يهواها من هودج جملها .

فهودج الجمل يرمز عادة لأحد معنيين : أولهما زفة العروس أو عفاف الفتاة التى تركبه ، ويرمز المعنى الآخر لهودج المحمل .

وربما كان لرحيل الهودج إلى مكان مقدس شبه برحيل الصبىّ الممثل على حمل الحلاق إلى مقام شيخ فى مكان بعيد ليتلقى عنه الحكمة والموعظة .

وتُظهر لنا الصور الشعبية المطبوعة أن الفارس بعد صراعه المرير مع أعدائه يتطلع إلى الاستكانة ، فيجد ما يهدئ نفسه فى هودج .

وعندما يصبح رب أسرة ، ويتطلع إلى من يُطمئن نفسه من جديد ، يفكّر فى الحج الذى يجدد من نشاطه وحيويته ، فلا يلبث أن يؤدى هذه الفريضة . ويعبر عنها الرجل الشعبي بالرسوم الحائطية مصوراً المراحل التى اجتازتها رحلته ، فيظهر رمز الجمل مرة أخرى على واجهات منازل الحجاج تعبيراً عن الطمأنينة والاستقرار ، وغيرهما من الصفات التى يحملها إلى النفس فى إقباله أو رحيله .

وليس بغريب بعد هذا العرض أن نشاهد رمز الجمل فى أحد الأفاريز الخشبية المحفورة التى تعرض الآن فى المتحف القبطى ، وهى واردة من دير « أبو هينا » ويمكن أن تفسر على أنها تعبير عن الهدوء . والراحة النفسية التى ينتهى إليها زائر الدير بعد رحلته الشاقة ، كرحلة الصبى الممثلة فى حمل الحلاق والتى سبق ذكرها .

ويشبه الإفريزَ الخشبي بالمتحف القبطى إفريز آخر بدار الآثار العربية من العصر الفاطمى ، يمثل فيه الجمل حاملا الهودج ، وتنصبُّ بقية الموضوعات الممثلة والمحفورة على ألوان الطوب ، وهذا بطبيعة الحال يتم فكرة قدوم الهودج وبه العروس .

ويمكن أن نستخلص بعد هذا العرض أن رمز الجمل الذى يتخلل جوانب كثيرة من الحياة الشعبية يقرِّب إلى حد بعيد المعنى الذى كان يَستخدِم فيه الفنان الإسلامى والقبطى — هذا الرمز . ومن اليسير أن ندرك الأثر الاجتماعى الذى يستفيد منه الصغار من لعبهم بنماذج تتابعهم فى رمزيتها لفترة المراهقة ، ثم لفترة شبابهم واكتمال نضجهم إلى أن يتزوجوا ، ثم يستمر بعد هذا إلى فترة شيخوختهم واضمحلالهم الجثمانى ، وفى جميع هذه الحالات يكسبهم الطمأنينة والاستقرار .

ولكن بالرغم من الكثرة فى استخدام رمز الجمل فى الفنون الشعبية فى مصر نراه أقل انتشارا من رمز الخيّال أو الحصان الذى سبق أن نوّهنا بشيوعه حتى البلاد الشمالية . وربما كان هذا لعدم انتشاره كالحصان . ومن المؤلفين من يرجع استخدام الجمل فى مصر إلى العصر الرومانى ، ويرى آخرون أن من أهم الأسباب التى دعت إلى عدم ورود أى ذكر للجمل فى المخطوطات القديمة قبل ما ورد فى التوارة (التكوين) عن دخول أبرام مصر — هو أن الجمل كان حتى عهد إبراهيم ملكاً للبدو الرحّل أصحاب القوافل التى كانت تقوم بنقل البضائع والسلع بين البلاد الكلدانية والشام .

فبالرغم من استخدام الجمل منذ زمن بعيد فى شبه جزيرة العرب اقتصر استخدامه على البدو الذين كانوا لا يختلطون بالحضر ، ولذلك فثقافة البدو ووسيلة انتقالهم



نموذجان لصراع الفرسان كما تصوره الرسوم الشعبية المطبوعة

المفضلة التى ترمز لطريقة معيشتهم كانت تحرم على أهل الحضر الاختلاط بهم. وكانت الظاهرة نفسها منتشرة أيضاً فى مصر منذ العهد الفرعونى حيث كانت التقاليد الاجتماعية فى ذلك الحين تعد تناول الطعام مع بدوى رجساً لأهل المدينة !

وربما حالت الفواصل الاجتماعيـــة دون انتشـــار رمز الجمل فى الفنون المصرية قبل العهد الرومانى أو القبطى .

ويتضح لنا من المثلين السابقين أن الطفل الشعبى يكتشف فى أثناء نموِّه أن رموز بعض اللعب تتطور كذلك معه ، فكلما كبرت سنه كشف أنها تتصل بجانب من حياته الاجتماعية ، وبعد أن يفارق لعبه هذه يعثر عليها من جديد فى مناسبات تتصل بطموحه فى الحياة وصراعه لنيل مكانته فى البيئة المحيطة به . فالرموز المصاحبة لتعبير الصغار حتى فترة المراهقة لا تفترق كثيراً بين بيئة وأخرى ، وهذا ما يجعل الرموز التى نشاهدها فى اللعب الشعبية لا تختلف بعضها عن بعض بالرغم من اختلاف مواطنها وتنوع الشعوب التى تنتجها ؛ ذلك لأنها تتبع فى جميع الحالات الرموز المتصلة بنفس الطفل ، فنجد الحصان والفارس فى اللعب الشعبية النرويجية ، وفى اللعب الشعبية المصرية من أقاصى الصعيد إلى شمالى الدلتا . ويدخل الرمز نفسه فى القصص الشعبى لبلاد الشمال كافة كما نجده فى القصص الشعبية فى مصر ، وكذلك الحال بالنسبة إلى رمز السمكة أو الثعبان أو الطائر . ومن الغريب أن نجد رمز الأسد الذى يكثر فى الفنون الشعبية الشرقية على اختلاف أنواعها منتشراً فى بلاد بعيدة كل البعد عن بيئة الأسود كإنجلترا مثلا ، حيث أُدخل رمز الأسد فى شعار الأسرة المالكة هناك .

ولا ينتظر أن تتغير مثل هذه الرموز كثيراً بتغير العصور واختلاف طرق المعيشة ؛ فأكثر البلاد مدنية ما زالت تنتج لعباً للأطفال على هيئة تلك الرموز التقليدية من الأسد والسمكة والثعبان إلى جانب أخرى على شكل طائرة وقطار ومصفحات وغير ذلك من أجهزة تصور مستلزمات الحياة الحاضرة ، ولكن بالرغم من استمرار السمكة والطائر فى صور اللعب الحديثة فإنها فقدت أهميتها ودلالتها الاجتماعية لاختلاطها بغيرها وعدم اتصالها بجوانب أخرى متصلة بحياة الطفل الذى يقطن المدينة .

مذهب الشاعر أحمد زكي أبو شادي

في تأليف الأوبرات

بقلم الدكتور محمد مندور

في الثاني عشر من إبريل المقبل ينقضي عامان على وفاة الدكتور «أحمد زكي أبو شادي» في مهجره، وبهذه المناسبة يتحدث الدكتور محمد مندور عن مذهب أبي شادي في تأليف الأوبرات.

نتناول هنا بالعرض والتحليل والمناقشة والنقد أوبرات أربعاً كتبها شعراً المرحوم الدكتور أحمد زكي أبو شادي منذ حين ؛ وذلك لأن هذه الأوبرات قد مرّت في تاريخ أدبنا الحديث كالحجر يلقى به في الجُبّ ، مع أن هذه المحاولة الخيرة ، وتلك المبادأة المستنيرة — كانتا جديرتين بأن تلقيا من الأدباء والنقاد عناية تامة ، وكان جديراً بتلك المحاولة أن تستمر حتى نعثر على الصورة الفنية الأصيلة لهذا الفن الذي لا نزال نفتقده حتى اليوم .

في سنة ١٩٢٧ اتجه الدكتور أحمد زكي أبو شادي إلى هذا الفن ، وألف عدة أوبرات يسميها أحياناً مآسي وأحياناً قصصاً ، وأحياناً أوبرات تلحينية ، من بينها : « إحسان — مأساة مصرية تلحينية » ، و « أردشير وحياة النفوس — قصة غرامية تلحينية » ، و « الآلهة أوبرا رمزية ذات ثلاثة فصول » ، و « الزّبّاء أو زنوبيا ملكة تدمر — أوبرا تاريخية كبرى ذات أربعة فصول » .

ولما كان أحمد زكي أبو شادي قد تأثر أكبر التأثر بالشاعر الكبير خليل مطران ، وتتلمذ عليه منذ حداثته الأولى ، فقد كان من الطبيعي أن يسترعي نظره اتجاه مطران في قصائده نحو القصة والدراما ؛ حيث نرى مطران مثلا يقص في قصيدة « الجنين الشهيد » مأساة فتاة غرّر بها أحد الشبان ، ثم تركها وهي تحمل جنيناً اضطرت الفتاة المسكينة وقلبها يتمزق إلى أن تقتله بعد مولده مباشرة تخلصاً من عارها . ويقص في قصيدة « فتاة الجبل الأسود » قصة فتاة تنكرت في ثياب الرجال لكي تقود معركة وطنها « الجبل الأسود » ضد الأتراك المحتلين ، وأمثال ذلك مما يعمر به ديوان الخليل الذي أثبت أن الشعر العربي قادر على أن يعالج القصص والدراما في طواعية وموسيقية وتأثير قوي .

ولما كان أحمد زكي أبو شادي — فوق ذلك — قد عاش في إنجلترا ما يزيد على عشر سنوات ، وكان طُلَعة بطبعه ، متفتح النفس للفنون كافة ولأنواع المعرفة جميعاً ، مدمناً للقراءة — فقد كان من الطبيعي أن يفكر عند محاولته تجديد الشعر والأدب العربي في غزو ميادين جديدة شاهدها في الشعر والأدب الغربي وبخاصة بعد أن رأى أستاذه في الشعر العربي يثبت في قصائد رائعة قدرة هذا الشعر على أن يتخطى حدوده الغنائية إلى القصص والدراما .

والظاهر أن «أبا شادي» كان على علم تام بتطور فنون الأدب عند الغربيين وتسلسلها التاريخي ، ولا بد أن يكون قد لاحظ أنه إذا كان فن الأدب التمثيلي قد ظهر شعراً عند اليونان القدماء روّاد هذا الفن وأساتذته ، فإن تطور الزمن ، ونموّ الروح الشعبية ، واتجاه الأدب عامة نحو القرب من الشعب وتصوير حياته تصويراً طبيعيًّا لا افتعال فيه — قد انتهى بالأغلبية الساحقة من الأدباء إلى الكتابة

فى هذا الفن نثراً لا شعراً ، وذلك على حين حدث الثقافة القاصرة شاعرنا الكبير أحمد شوقى واطلاعه المحدود على الآداب الغربية إلى أن يظن أن المسرح الشعرى لا يزال هو المسرح السائد عند الغربيين ، والواجب الاتباع ، فألـّف مسرحياته الشعرية التى يغلب عليها الطابع الغنائى ، ولغة الشعر التقليدية عند العرب .

كما أن «أحمد زكى أبو شادى» الرجل الطموح بطبعه ، والمحب لنباهة الذكر ، واستجابة الجماهير — لا بد أن يكون قد فطن إلى شدة إقبال الجمهور المصرى والعربى على المسرح الغنائى بالرغم من تفاهة ذلك المسرح فى الغالب الأعم ، وابتذال موضوعاته وأناشيده ؛ وذلك لحب الجمهور المصرى والعربى للغناء والطرب : إما لطبع فيه ، وإما لمسلاة عن واقع حياته المريرة .

وتجمعت كل هذه الاعتبارات لتحدو بهذا الشاعر المستنير إلى محاولة خلق هذا الفن فى مصر فى العام الذى أخذ فيه أحمد شوقى يظهر مسرحياته الشعرية .

وفى أول أوپرا ألفها أحمد زكى أبو شادى ، وهى أوپرا « إحسان » نطالع بحثاً طويلاً ملحقاً بها يتناول فيه الشاعر تاريخ هذا الفن الحديث نسبيا عند الغربيين ، وتفريعاته ، ومدارسه المتباينة : كالمدرسة الإيطالية رائدة هذا الفن ، والمدرسة الفرنسية ، والمدرسة الألمانية . ونحس فى هذا البحث محاولة مستميتة من الشاعر لكى يثبت أن فن الأوپرا يمكن ، بل يجب — أن يظل أحد فنون الأدب . ولكى ينكر ما حدث فعلا عند الغربيين من انفصال هذا الفن عن الأدب ، والتحاقه بفن الموسيقى ؛ حتى لا نكاد نرى كتاباً واحداً عن تاريخ أى أدب غربى يعقد فصلا لتاريخ فن الأوپرا فى ذلك الأدب ، على نحو ما يعقدون فصولا لفنّ التراجيديا أو الكوميديا أو غيرهما من فنون الأدب التمثيلى — لكى ينكر ذلك — يزعم أن الموسيقى فى الأوپرا إنما هى لتزكية الشعر ، وأن الأوپرا الرفيعة هى التى تجمع بين الشعر والموسيقى والتمثيل دون أن يطغى أحد هذه العناصر على الآخر . ويستشهد على ذلك بالمدرسة الألمانية التى تولى النص الأدبى حقه من العناية ، ولا تضحى به فى سبيل الموسيقى ؛ كما يزعم أن الموسيقى والطرب الموسيقى لا يطغيان على الأوپرا إلا عند المدرسة الإيطالية ، وأن المدرسة الفرنسية قد انتقدت هذا الاتجاه ، وحاولت أن تحتفظ للنص الأدبى بقيمته ووجوده وإن يكن الألمان هم الذين انتصروا للنص الأدبى الانتصار الكامل . كما يلاحظ أن المسرح الغنائى فى مصر والبلاد العربية لم يضح بالنص الأدبى فحسب ، بل إنه يضحى أيضاً بالتلحين الموسيقى وجودته ورقيه ، ولا يحرص إلا على الغناء الصوتى ، وكأن المؤلفات الغنائية فى عالمنا الشرق لا توضع إلا لفنّ بعينه ، وعلى صوته يعتمد هذا المسرح فى اجتذاب الجمهور .

ومع ذلك فإن الذى حدث فى تاريخ الإنسانية الفنى الطويل هو أن فن المسرح قد نشأ عند رواده — وهم اليونان القدماء — جامعاً بين النص الشعرى ، والتلحين الموسيقى ، والغناء الصوتى ، فكانت المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من تسعة أجزاء متعاقبة : جزء يقوم على الحوار والتمثيل ، ثم جزء يقوم على غناء الجوقة بمصاحبة آلة أو آلات موسيقية (بسيطة) لا تطغى على النص الشعرى الذى تنشده الجوقة تعليقاً على أحداث الحوار ، أو رداً عليها ، أو تنمية لها ، والتقدم بها خطوة إلى الأمام نحو حلّ عقدته المسرحية .

وعند ما حدثت حركة البعث العلمى فى القرن الخامس عشر وما تلاه ، وعاد الأوروبيون إلى المسرح الإغريقى والرومانى القديمين ليستوحوهما — كانت المسرحيات الأولى التى ألفت فى عصر النهضة تجرى على غرار المسرحية القديمة : أى أنها كانت تجمع بين الحوار التمثيلى وأغانى الجوقة فى فصول متتابعة ، ولكنهم لم يلبثوا أن استقلوا بالفن التمثيلى عن الموسيقى والغناء والجوقة حتى انتهت المسرحية إلى وضعها الحالى ، وإن ظلت فى ذلك العصر الكلاسيكى

تُكتب شعراً ، وتُراعى فى تأليفها المبادئ والأصول التى استقاها أرسطو من المسرحيات اليونانية القديمة ، وجعلها مبادئ نظرية جامدة .

وفى العصر نفسه تقريباً ظهرت فى « فلورنسا » فكرة الأوبرا ، لا كفن أدبى ، بل كفن موسيقى قبل كل شىء ، وانتقل هذا الفن من « فلورنسا » إلى مدن إيطاليا الأخرى ثم إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وروسيا ، على أنه فن موسيقى غنائى ؛ حتى ليستطيع الرجل الأوروبى اليوم أن يستمتع بأية أوبرا يتغنى بها الممثلون فى أية لغة يجهلها ؛ لأنه فى الواقع يستمتع قبل كل شىء بالموسيقى التى تعتبر اللغة العالمية المشتركة .

* * *

وإذا كان الدكتور أحمد زكى أبو شادى قد حاول أن يثبت انتماء الأوبرا إلى الأدب بذكر أسماء أوبرات كبيرة خالدة ألف فى موضوعاتها كبار الشعراء والأدباء قصصاً أو مسرحيات — فإنه فى الواقع يغالط مندفعاً بحماسته الأدبية البريئة ؛ وذلك لأن أوبرا « فاوست » مثلا وأوبرا « حلاق إشبيلية » و « زواج فيجارو » لا تكاد تمت بصلة إلى قصة « فاوست » الخالدة التى كتبها جيته ، أو إلى مسرحيتى « حلاق إشبيلية » و « زواج فيجارو » اللتين كتبهما الكاتب الفرنسى الكبير « بومارشيه » ، وإنما كتب شخص آخر حواراً غنائيا عن أحداث تلك القصص الخالدة ليصاحب الموسيقى التى وضعت لها على نحو ما يضع شخص ما « سيناريو » لأحد الأفلام التى تعرض أحداث قصة كتبها أديب أو شاعر كبير ، دون أن يستطيع أحد الزعم أن هذا « السيناريو » يدخل فى الأدب وتاريخه ، كما لا يستطيع أحد الزعم بأن الـ « لبريتو » — أى كتيِّب الأوبرا — يعتبر جزءاً من الأدب ولو كان عن قصة تناول موضوعها أحد الأدباء الكبار فى عمل أدبى خالد .

ولكن ما حدث فى أوروبا لا ينبغى أن يحملنا على استنكار محاولة الدكتور « أبو شادى » الخيرة ؛ وذلك لأننا لسنا ملزمين أن نحاكى أوروبا محاكاة عمياء ، ولا أن نخضع لما حدث فيها ؛ وليس هناك ما يمنعنا إطلاقاً من أن نبحث عن صور جديدة لأدبنا — شعرنا وموسيقانا — وبخاصة إذا ذكرنا أن موسيقانا لم تصل بعد من الضخامة والتعقد وتعدد الآلات والتقسيم الموسيقى ، أى التوزيع ، إلى الحد الذى وصلت إليه فى أوروبا ، وطغت به على النص الأدبى للأوبرا ، بل إن موسيقانا تكاد تكون قريبة من الموسيقى اليونانية القديمة التى احتفظ معها اليونان القدماء بالنص الشعرى لمسرحياتهم ، بحيث استطاعت تلك المسرحيات أن تجمع فى انسجام كامل بين الشعر والموسيقى والغناء ، بل الرقص التوقيعى الذى كانت تقوم به الجوقة .

وإذا كان هناك من يرون أن موسيقانا الحالية أفقر من أن تصلح لموسيقى الأوبرا ، أو من يدعون إلى هجر موسيقانا ومقاماتها وأرباع النغمات إلى الموسيقى الغربية وسلمها الخالى من الأرباع — فإن هذا أيضاً ينبغى ألا يحملنا على اليأس من الاستمرار فى المحاولة التى بدأها الدكتور أبو شادى ، وهى محاولة خلق أوبرا مصرية أدبية موسيقية ، على أن يلحن النص كاملا ، أو تلحن بعض أجزائه — بحسب ما توحى تلك العبقرية التى نرجو أن توفق إلى وضع الصيغة المناسبة لأوبرانا المصرية العربية التى أراد الدكتور أبو شادى لها أن تجمع بين الشعر والموسيقى .

وأما موضوعات الأوبرات التى كتبها أبو شادى شعراً فمنها ما اختاره من التاريخ القديم أو الحديث ، ومنها ما اختاره من عالم الأساطير والرموز : فأوبرا إحسان وهى أول ما نظم قد لخص شاعرنا موضوعها فى مقدمة لها فقال : أحب ضابط مصرى « أمين بك » ابنة عمه الحسناء « إحسان » وكان يتيماً من الوالدين قد تربى معها أخوه « كمال » منذ الصغر ، ثم دُعى إلى الحرب المصرية

الحبشية سنة ١٨٧٦ م ، فأوصى أخاه كمالاً خيراً بحبيبته التى كانت يتيمة من الأم ، كما أوصاه بزواجها إذا مات، وأوصاها بذلك أيضاً ، وقام فى أثناء تلك الحرب المشئومة التى نكب فيها الجيش المصرى-بدور عظيم من الشجاعة أسر فيه، ومات من معه من رفاقه ما عدا صديقه الضابط « حسن بك » الذى أشاع عن أمين بك كذباً وخداعاً أنه مات على حين كان يعرف الحقيقة التى كتمها طمعاً فى زواج إحسان خطيبة أمين بك ، حيث كان قد عرفها بوساطته باعتباره صديقه الحميم ، ولم تمنع ذلك التقاليد الأرستقراطية حتى فى ذلك العهد ثم يفر حسن بك على إثر إحدى المعارك الخطيرة- هارباً إلى مصر من ويلات الحرب متستراً ، فيصل إليها بعد زمن طويل عن طريق السودان ، ويجد إحسان قد تزوجت كمالا . فينقم عليه حسن بك ، ويدبر تسميمه تدريجاً ، ويصاب كمال بالسل من ضعفه ، فيعجل المرض موته ، ولكن بعد أن يعدى إحسان بمرضه . ثم يخلص أمين بك من أسره فى الحبشة بعد خمسة أعوام تقريباً ويعود إلى مصر فيعلم من بعض رفاقه ومن خادمه القديم الحاج « رضوان » بجناية صاحبه حسن بك الذى أذاع البلاغ الكاذب عنه مع أنه رآه يؤسر أمام عينيه ، على حين هرب هو ونجا بحياته ممالئاً العدو ، ويعلم أمين بك أنه قبض على صاحبه هذا الخداع بعد أن افتضح أمره أخيراً للتحقيق معه كفار من الجيش مجرم ، ثم يدرك أمين بك محبوبته إحسان فى النزع الأخير ، فتصيح صيحة الدهشة والفرح بلقائه وتموت .

* * *

وكانت الأوبرا الثانية هى « أردشير » التى نستطيع أن نلخص موضوعها على النحو الآتى :

كان بمدينة « شيراز » ملك يسمى « السيف الأعظم شاه » رزق فى شيخوخته بولى عهد سماه « أردشير » . وكان لعبد القادر ملك العراق فى ذلك الوقت بنت جميلة تسمى « حياة النفوس » وكانت تبغض الرجال وترفض الزواج ؛ مما دعا « أردشير » إلى التعلق بها ومحاولة الزواج منها ، ولكنها رفضته كذلك ، فغضب والده الشاه وعزم على غزو العراق لولا أن أردشير يثنى والده عن عزمه هذا خوفاً على حياة النفوس ، ويلجأ الأمير إلى الحيلة فيرحل إلى العراق متنكراً فى زىّ تاجر كبير ، ويستطيع بمساعدة عجوز تعمل مربية للأميرة حياة النفوس أن يراسل هذه الأميرة ، ثم يلتقيا فى قصرها ، وتحبه الأميرة ويتكرر لقاؤهما ، ولكن والدها الملك يعرف أمرهما فيهمّ بقتلهما لولا مجىء الشاه نفسه والد أردشير على رأس جيش للبحث عن ولده الذى طالت غيبته ، ويلتقى الملكان ملك العراق وملك شيراز ، ويتصافيان ، وتخطب الأميرة حياة النفوس وتزف إلى أردشير .

أما سبب بغض الأميرة للرجال فهو رؤيا رأت فيها طائراً يقع فى الشرك ، فتخلصه منه أنثاه ، ثم تقع الأنثى بعد ذلك فى الشرك نفسه ، فيفر الطائر الزوج تاركاً أنثاه للصائد الذى ذبحها . وقد استطاع « أردشير » بمساعدة المربية العجوز أن يصور أحداث هذا الحلم على جدار فى قصر الأميرة مضيفاً إليها أن الزوج لم يفر ، وإنما اختطفه طير جارح قتله وأكله ؛ وبهذا أصلح من فكرة الأميرة عن الرجال .

* * *

وأما أوبرا « الآلهة » فهى رمزية خيالية ليست أشخاصها كلها من البشر ، بل بعضها آلهة كإلهة الجمال وإلهة الحب وإلهة الشهوة وإلهة القوة ، وبعضها معان مجردة كالتسامى والسعادة . وقد لخصت فى بضعة أسطر فى مقدمتها على النحو الآتى : « استيقظ الشاعر الفيلسوف فى غابة الطبيعة على نشيد إلهة الجمال التى تفتنه وتخبره بأنها المتصرفة فى الدنيا ، وتعده السعادة الحق إذا ما أطاع إرشادها ، وتعرض عليه أمثلة من نفوذها وتعليمها ، وتسمح له فى حدود سلطانها بمصاحبة

شقيقتها إلهة الحب التى تكلفها زيادة إرشاده ، ولكن إلهة الشهوة ثم إلهة القوة الغاشمة تجعلانه يجحد إيمانه بالجمال والحب ، فيشقى ويتيه فى العالم المادى المنحط ، ويندم بعد أن ينال منه الشقاء والإعياء ، ويدعو إلهتى الجمال والحب لنجدته ، ويغمى عليه فيستيقظ وهما بجواره صافحتين عنه ،وتعيدان إليه سعادة الدنيا ، وتؤهلانه إلى سعادة الخلود » .

وواضح من هذا التلخيص أن هذه الأوپرا لم يقصد فيها المؤلف إلى إنشاء عمل درامى فيه قصة وأحداث وشخصيات متميزة المعالم محددة الأبعاد النفسية والأخلاقية والاجتماعية على نحوما نشهد فى المسرحيات الحديثة ،وإنما هى حوار فلسفى شعرى ،ولذلك سماها المؤلف أوپرا رمزية ، وأطلق عليها فى التصدير الذى كتبه لها بتوقيعه اسم «عبرة» وأحسبه قد قصد من هذا الاسم نوعاً من المسرحيات التى ظهرت فى القرون الوسطى المسيحية تحت لفظة Morality وكانت شخصياتها من المجردات والآلهة أو القديسين ، وفيها يتصارع الخير والشر ، والفضيلة والرذيلة ، والجمال والقبح ، وما إليها .

والظاهر أن هذا النوع من التأليف المسرحى لم يفهمه جمهور النقاد على وجهه الصحيح ، أو لم يريدوا فهمه ، مما اضطر المؤلف إلى أن يدافع عنه فى التصدير الذى كتبه ، وأن يحاول إيضاح الفروق الجوهرية التى تقوم بينه وبين الدراما العادية حيث يقول : «وبديهى أن (العبرات) — وهى أساسيا تآليف قصصية غنائية — لن تسمح مطلقاً بالتصرف الذى يعين على تحديد الشخصيات والمواقف ولاسيما أن هذه غير منشودة أساساً فى العبرات » أو على حرية الاستعمال لبحور الشعر بغير مراعاة للتلحين . فالمقارنة بين العبرة الصميمة وبين الدراما أو المأساة الخالصة خطأ محض ، إن لم يكن جهلا بأصول الفن فهو مغالطة وسفسطة ، وهذا للأسف من الأدوار المزمنة التى ابتلى بها معظم النقاد فى مصر ؛ فلا هم يتعبون أنفسهم بالاطلاع الوافى قبل التهافت على النقد ، ولا هم يتركون غيرهم يرشدهم بخبرته إرشاداً خالصاً لوجه الفن والأدب ؛ وإنما كل غايتهم وحظهم الظهور بمظهر السلطان على حظوظ الأدباء وأقدارهم ، فمن لم يذعن لأهوائهم ، ومن كان ثائراً على أوهامهم — فلامفر له من تلقى ضربات أقلامهم : بالحق نادراً ، وبالباطل غالباً . وهناك فريق متعنت من النقاد يطيب له التغابى من أجل المساءة وعرقلة ما لا يوافق أهواءه . وبديهى أنه من العبث محاولة إفهام من لايريد أن يفهم !

* * *

هذا وقد أوضح المؤلف فى التصدير نفسه الهدف الذى رمى إليه من تأليفها وهو هدف أخلاقى فقال : « وليست هذه العبرة موجهة إلا لخدمة الفضيلة ، لاباعتبار أن ناظمها مكلف ذلك ؛ فليست مهمة الفن أن يظهر صاحبه فى مسوح الوعاظ ؛ وإنما للاعتماد على الفلسفة العالمية الحديثة للعقل والنفس ، وحب التسامى بالإنسانية عن مهاوى الشهوات ، وإلى هذا التسامى الذى هو تحويل شريف لنزعات الشهوة نحو مثل عال تدين الفنون الجميلة فى الماضى والحاضر ، وسوف تدين فى المستقبل أيضاً » .

ولكن المؤلف بالرغم من دفاعه الحار عن هذا النوع من التأليف لم يستمر فيه مع أنه ربما كان أكثر مواتاة للتلحين والغناء من الدراما بمعناها الفنى المعروف ؛ فنراه لا يجدد هذه المحاولة ، بل يعود إلى التاريخ يستقى منه موضوعاً للأوپرا التالية ، وهى أوپرا الزّباء أو « زنوبيا » ملكة تدمر التى نستطيع أن نلخص قصتها فيما يلى :

جرّدت الزباء حملة على مصر برياسة ابنها وولىّ عهدها « هبة الله » وبقيادة « پيلنيوس » القائد الأعلى لجيشها ، ونجحت الحملة وفتحت مصر ، وكان پيلنيوس يعتقد أنه بهذا الفتح يعزز سلطان رومة ، كما يخدم « تدمر » التابعة لرومة ،على حين كانت الزباء ترمى من وراء تلك الحملة إلى نشر نفوذها فى الشرق ؛ ولذلك

تركت ابنها هبة الله فى مصر بعد الحملة ، فى حين استدعت پيلنيوس القائد الذى كان يريد زواجها طمعاً فى ملك تدمر ؛ حتى كان يغار من « لونجينوس » صديق الملكة ومستشارها . ولما وضحت لإمبراطور الرومان « أورليان » أطماع الزباء أرسل حملة إلى مصر دمرت جيشها هناك ، كما حطم جيوشها فى آسية الصغرى حتى أصبحت الزباء محاصرة فى تدمر ، وخذلها پيلنيوس فى شدتها ، وانضم إلى الرومان ؛ وذلك لأنها رفضت أن تتزوجه . وتفشل الزباء فى محاولتها الهرب إلى ملك الفرس فتؤخذ أسيرة إلى رومة ، وهناك تفهم الإمبراطور أورليان أن پيلنيوس لم يحاربها إخلاصاً لرومة بل انتقاماً لنفسه ؛ فيغضب عليه الإمبراطور ويصدر أمره بإعدامه ، فى حين يعفو عن الزباء ، فتقضى بقية حياتها مكرمة هى وأولادها فى مدينة « تيبور » فى ضيافة الإمبراطور .

* * *

هذه قصة فن الأوپرا عند الدكتور « أحمد زكى أبو شادى » ، ومحاولاته فيها ، وهى محاولات يسوءنا أن نقرر أنها لم تلق ما رجا لها مؤلفها من نجاح ، وإن كنا لا نستطيع فى سهولة أن نحدد أسباب عدم نجاحها . وها نحن أولاء حتى اليوم لم نصل إلى إشاعة هذا الفن فى بلادنا أو فى أى بلد عربى آخر ، ولا نزال نتلمس السبل التى يمكن أن تفضى بنا إلى تأصيل هذا الفن عندنا .

ومن الواضح أننا لن نستطيع ذلك ما لم نستقر أولاً على الصورة الفنية التى نريد أن تأخذها الأوپرا ، وهل تؤلف الأوپرات على أنها أدب شعرى ، أو على أنها موسيقى قبل كل شىء ؟ أى هل من الواجب أن نعتبر الشعر هو الأصل والموسيقى مزكية له ، أو العكس ؟ أو نحاول — كما سبق أن أشرنا — إلى خلق فن جديد أصيل خاص بنا نجمع فيه بين الأدب والموسيقى ، ونسميه بما نشاء من الأسماء ؟ فنسميه « المسرحية الغنائية » ، أو غير ذلك من الأسماء ، إذا لم ينطبق على فننا المرتقب لفظ من الألفاظ الأوروبية كالأوپرا أو الأوپريت . ثم هَبْنا عثرنا على الشاعر فهل نستطيع أن نحصل فى سهولة على الملحن قبل أن نستقر على نوع الموسيقى التى نريدها لهذا الفن وعلى سلمها ؟ وهل تكون شرقية أو غربية ؟ . . . إلخ .

وأما عن القيمة الشعرية لأوپرات أبى شادى فنستطيع أن نقرر أن معدن شعره فى هذه الأوپرات لا يختلف بالبداهة عن معدن شعره العام فى قصائده ودواوينه ، وبالرغم من أن « أحمد زكى أبو شادى » قد تتلمذ على الشاعر الكبير خليل مطران لم يستطع أن يغطى الهوّة السحيقة التى تفصل بين طبيعة الرجلين ، ومن ثم بين طبيعة شعرهما : ففى عدد « المقتطف » الصادر فى يونيو سنة ١٩٣٩ ترك لنا خليل مطران مفتاح شخصيته فى هامش ص ٨٧ حيث قال : « فى المعاودة وحدها تاريخ تكوين شخصيتى ؛ فقد كان هناك عاملان يفعلان فى نفسى : شدة الحساسية ومحاسبة النفس ؛ ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسى على نمط خاص » . وهذه الصفات النفسية هى التى طبعت شعر خليل مطران بطابعه المتميز ، فهو شعر « مثقف » بالمعنى الاشتقاقى لهذه الكلمة ، أى شعر مراجع محكك ، راجعه صاحبه وعاود فيه النظر مرة ومرة حتى استقام معوجه وصفا معدنه ، وغزرت شاعريته . ومن المعلوم أن الشاعرية كثيراً ما تأتى من جهد الشاعر وراء الصيغة الشعرية ، تلك الصيغة التى كثيراً ما يتركز فيها الخلق الشعرى نفسه ، حتى لا ندرى : هل الشعر فى الصيغة أو فى مضمونها ، إلا إذا استطعنا أن ندرى : أى شفرتى المقص هى التى تقطع ؟ .

وعلى الضد من ذلك كان الدكتور أحمد زكى أبو شادى ذو النفس السمحة السيالة التى يسمونها بالفرنسية esprit discursif ، وهى تلك النفس التى تنطلق فى جميع الوديان ، وتتداعى خواطرها فى سلاسل لا تنقطع ولا تتوقف أو ترتد إلى وراء للمعاودة أو المحاسبة اللتين تميزت بهما نفس مطران . وكان هذا هو سرّ خصوبة

الدكتور « أبو شادى » التى أصابتها كثرة التدفق بشىء من الضحالة وضعف التركيز . ومثل هذه النفس الخصبة السيالة التى تقول الشعر على الهاجس ، وتتدفق فى كل واد — لا نستطيع أن نتطلب فى فنها الاستواء والثبات على مستوى فنى محدود ، وهى أشبه ما تكون بالسيل الجارف الذى قد يحمل الدرر والأصداف كما يحمل القش والزبد. ثم إن ثقافة « أبو شادى » الواسعة المتنوعة واستمراره فى القراءة طوال حياته زاد فى هذه السهولة التى كثيراً ما تصيب شعره بطابع النثرية ، وإن كان لا يعدم أن يسمو به الهاجس إلى الشعر وموسيقاه المرهفة على نحو ما نحس مثلا فى هذه المقطوعة الصغيرة التى يرد فيها الشاعر الفيلسوف فى أوبرا « الآلهة » على آلهة الجمال عند ما تسأله عن سر أحزانه ، وتطلب إليه الاعتراف به فيقول (صفحة ٣٧) :

صفحاً فعــذرى أننى ... ألقى السعــادة فانيــه
طوراً أراهــا فى القنا ... عة والرضــا والعافيــه
وهنيهــة أبــكى علي ... ها بالدمــوع الهاميــه
وأرى حيــاتى ضلــة ... وأرى القنــاعة جانيــه
وأحار فى أصــلى وفى ... نفعى ونفسى الداميــه
فأفــرّ خوفــاً للطبيـ ... عة من شجونى العاتيــه
لــكن أعود إلى العذا ... ب وللظنون الطاغيــه

* * *

ومع ذلك فإننى لا أستطيع فى النهاية أن أجازف بالحكم على هذه الأوبرات ؛ لأنها لم تكتب لتقرأ أو تنشد، بل كتبت لتلحن ويتغنى بها ؛ والحكم عليها مجردة من الموسيقى والغناء شبيه بالحكم على اللوحة الزيتية مجردة من الألوان وتوزيع الضياء ، ومردودة إلى هيكلها العظمى ، وهو الرسم والتخطيط ، ولكن الذى يجب أن أعترف به هو أن نقرر « لأحمد زكى أبو شادى » أنه كان رائداً فى هذه المحاولة التى يجب أن نحييها ، وأن نذكرها دائماً ، وأن نواصل السير فى اتجاهها ؛ حتى نستقر على الصيغة الفنية الأصيلة التى نبغيها لتأصيل هذا الفن فى بيئتنا التى يشجيها الطرب ، ويشبع فى نفوس أبنائها حاجة روحية صادقة .



جانب من « السرلوح » فى مخطوط « بستان »



صور من مدرسة بهزاد

بقلم الدكتور محمد مصطفى

مما اشتهر به الفنانون المسلمون — بصفة خاصة — رسم الصور الصغيرة ، لتوضيح المتن فى المخطوطات ، وازدهر هذا الفن فى كثير من البلاد الإسلامية ، وكانت له أساليب فنية متنوعة ، تميّز بها فى البلاد المختلفة ، والعصور المتتابعة .

ويعتبر المصور بهزاد أشهر المصورين المسلمين وأبرعهم . وقد ولد كمال الدين بهزاد قبيل منتصف القرن التاسع الهجرى (١٥ م) بمدينة هراة فى خراسان .

واشتهرت هراة كمركز للفنون عندما اتخذها السلطان شاه رُخ عاصمة للدولة التيمورية فى شرقى إيران ، واستخدم بها كثيرين من الفنانين فى نسخ الكتب وتوضيحها بالصور ، لتزويد مكتبته الشهيرة . وجاء بعده ابنه بَيْسُنْقُر ميرزا ، فأنشأ فى هراة معهداً لفنون الكتاب ، جلب إليه المصورين والمذهبين والخطاطين من جميع الأنحاء .

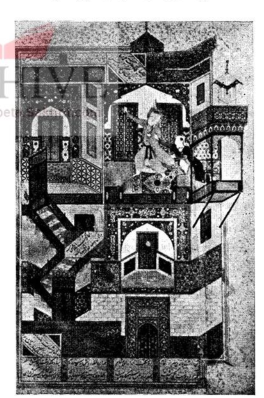
وقام فى هراة ، بعد منتصف القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ، أسلوب فنى خاص ، يتميز بالتوفيق فى اختيار الموضوعات ، والدقة فى رسم التفاصيل ، وحسن انسجام الألوان . كما اشتهر بها عدد من المصورين نذكر منهم المصور مِيرَك نقاش ، الذى توفى سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ، ويقول بعض المؤرخين إنه كان أستاذاً لبهزاد .

وكان عصر السلطان حسين ميرزا بَيْقَرا ، فى أواخر القرن التاسع الهجرى ، من العصور الذهبية للفنون فى هراة . فقد كان هو ووزيره الشاعر والموسيقى والمصور مير على شيرنوائى ، من أكبر رعاة الفنون فى إيران . وفى رعايتهما اشتغل بهزاد ، وإن كنا لا نعرف شيئاً عن الوظائف الرسمية التى تقلدها فى عهدهما ، غير أنه من الثابت أن تأثير أسلوبه بدأ يظهر منذ سنة ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) .

وعاش بهزاد فى مدينة هراة إلى أن فتحها الشاه إسماعيل الصفوى فى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) ، فاصطحبه معه



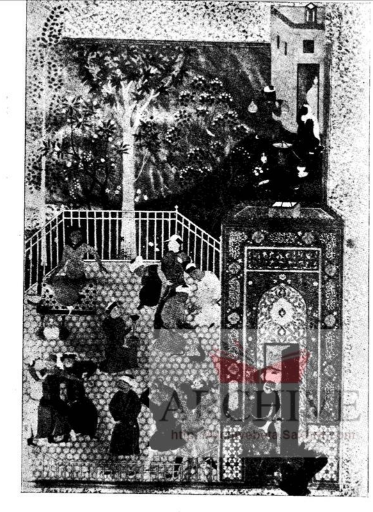
٢ – مناظر فى مسجد ، من بينها رجل يتوضأ



١ – يوسف وزليخا فى القصر ذى الأبواب السبعة

إلى تبريز ، حيث عمل فى خدمته ، ثم فى خدمة ابنه الشاه طهماسب ، وكانت له هناك أيضاً مدرسة فنية ، كان لها أكبر الأثر فى تقدم التصوير الإسلامى وتطوره.

ونال بهزاد فى تبريز من الشرف والفخار ما لم ينله أحد غيره من الفنانين المسلمين . وقد بلغ من حرص الشاه إسماعيل وخوفه عليه أنه عند ما خرج لمحاربة الأتراك ، فى سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) ، أخفى بهزاد ومعه الخطاط الشهير شاه محمود النيسابورى فى أحد الكهوف ، وكان أول عمل له فى تبريز ، لما عاد من ساحة القتال ، أن يطمئن على سلامة بهزاد وزميله الخطاط .

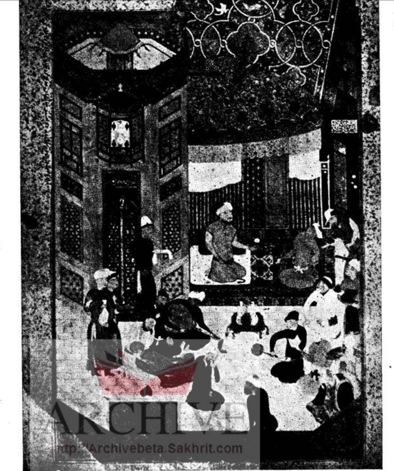


٣ – السلطان حسين ميرزا بيقرا بين ندمائه فى مجلس شراب

ولا تذكر المراجع شيئاً عن مقدار ما بلغه بهزاد من العمر ، غير أننا نعرف أن الشاه إسماعيل الصفوى قد عيّنه ، فى سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢م) ، مديراً للمكتبة الملكية ، ولمعهد فنون الكتاب الملحق بها ، فكان رئيساً لجميع من يعملون به من مصورين ومذهّبين وخطاطين ومجلدين . وحفظ لنا المؤرخ خواندمير نص براءة هذا التعيين ، وقال عن بهزاد : إن مهارته قد فاقت مهارة سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته تجعل الحياة تنبعث فى الجماد ! .

والواقع أن بهزاد كان فناناً اشتهر بإتقان التصوير ، وكان له أسلوب فنى خاص به ، أجاد فيه التمييز بين سحن الأشخاص ، والتعبير عن الواقعية والحالات النفسية فى حركاتهم وإشاراتهم وأعمالهم ، فى دقة وقوة ملاحظة . وكان إلى جانب هذا أستاذاً بارعاً فى مزج الألوان واستعمالها ، وفى ابتكار ظلال ودرجات مختلفة لها . وكثيراً ما كان يرسم أحد الزنوج بين الأشخاص الذين نراهم فى صوره ، إمعاناً منه فى أن يجعل التباين فى ألوان الوجوه واضحاً قويا .

وامتدت شهرة بهزاد إلى بلاد كثيرة ، ولاسيما فى إيران والهند ، فكان الملوك والأمراء يتسابقون على اقتناء الصور المرقومة بتوقيعه ، مما جعل الكثيرين من المصورين الذين جاءوا من بعده يقبلون على تقليد توقيعه على •



٤ – السلطان حسين ميرزا بيقرا يستمع إلى عازف العود

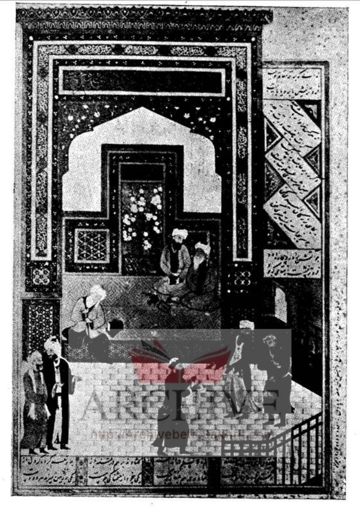
يرسمونه من صور ، ترويجاً لها ، ورغبة فى المزيد من الربح (انظر شكل ١٠) .

وتأثر تلاميذ بهزاد بأسلوبه ، حتى إن بعضهم كانوا يقتبسون من موضوعاته ، وينقلون عنها صور الأشخاص فيما يرسمونه من صور . واشتهر منهم كثيرون ، من بينهم قاسم على ، وشيخ زاده ، ومحمود مذهب ، وأقاميرك ، وسلطان محمد ، وانتقل بعضهم معه إلى تبريز ، وهاجر بعض آخر من هراة إلى بخارى حيث أسسوا مدرسة فنية ، تابعت فى أسلوبها أسلوب بهزاد .

وفى مكتبة جامعة إستانبول صورة ، يقال إنها تمثل المصور بهزاد ، ويذهب مؤرخو الفنون الإسلامية إلى أنها من عمل تلميذه قاسم على الذى نبغ فى رسم الصور المفردة للأشخاص .

ويوجد عدد قليل من الصور التى ثبت أن بهزاد رسمها ووقع عليها بنفسه ، أو التى تتجلى فيها مميزات أسلوبه . ولكن أجمل هذه الصور هو ما رسمه هذا الفنان فى مخطوط « بستان » للشاعر سعدى الشيرازى ، فهى تعتبر من روائع الفن ، وتمثل أسمى ما وصل إليه أسلوب بهزاد من نضج وإبداع .

وهذا المخطوط محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة ، وقد كتبه الخطاط الشهير سلطان على الكاتب ، وأتم كتابته فى أواخر شهر رجب سنة ٨٩٣ هـ (يوليو ١٤٨٨) ،



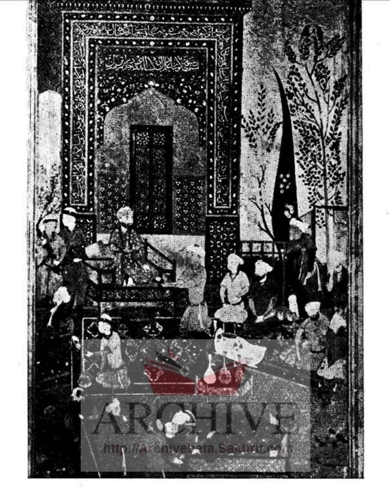
٥ — منظر فى مسجد تتجلى فى مبانيه دقة العمارة

أى فى عصر السلطان حسين ميرزا بيقرا . كما نقرأ بين زخارف الجامتين السفليين على صفحتي « السرلوح » الأولين ، توقيع « عمل العبد يارى المذهب » .

ويحوى هذا المخطوط ست صور توضيحية ، وقع الفنان على الأربع الأخيرة منها فى تواضع بعبارة « عمل العبد بهزاد » ، ويذكر فى إحداها (شكل ٥) تاريخ سنة ٨٩٤ هـ (١٤٨٩ م) ، مما يدل على أنه انتهى من رسمها فى السنة التالية لإتمام كتابة المخطوط .

والصورتان الأوليان (شكل ٣ و ٤) على صفحتين متقابلتين فى بداية المخطوط ، وتمثلان السلطان « حسين ميرزا بيقرا » فى بلاطه . ويرى السلطان فى الصورة اليمنى منهما (شكل ٣) وهو يجلس على سجادة فى شرفة تطل على حديقة ، وحوله ندماؤه يحملون إليه الطعام والشراب ، ويظهر أن أحدهم قد أعياه الشراب ؛ مما جعله يحتاج إلى اثنين من رفقائه يسندانه فى مشيته . وإلى جانب الباب نرى خادماً زنجياً يحمل فاكهة فى طبق على رأسه ، على حين وقف حارس الباب يضرب فضوليا بعصا ليمنعه من الدخول .

كما يرى السلطان فى الصورة على الصفحة اليسرى (شكل ٤) وهو يجلس مع أحد ندمائه على سجادة كبيرة



٦ – الملك سليمان ومارد من الجن

تحت مظلة ، يستمع إلى الموسيقى . وإلى جانب عازف العود سقط أحد المستمعين مغشيا عليه ، لشدة تأثره بالأنغام .

والصورة الثالثة فى هذا المخطوط (شكل ١١ بالألوان) تمثل مقدرة بهزاد ، وبراعته فى التصوير ، أحسن تمثيل . وهى لمنظر يظهر فيه الملك دارا مع راعى خيوله . وقد أجاد الفنان فى مزج الألوان ، وفى أن يجعل من المناظر الطبيعية ، وصور الأشخاص والخيول ، وحدة واحدة ، يسود بينها الانسجام والتوافق . وإن ما أصابه بهزاد هنا من توفيق فى رسم الخيول ، وهى تقفز وتلهو فى حيوية متدفقة يجعله يضارع أى فنان يرسم فى عصرنا الحديث .

وفى الصورة الرابعة (شكل ٢) مناظر فى مسجد ، نرى منها فى أسفل الصورة إلى اليسار رجلا يتوضأ ، على حين وقف أمامه خادم زنجى يحمل منشفة . وفى القسم العلوى من الصورة ، إلى اليمين ، جلس فقهاء يتجادلون ، وإلى اليسار نرى شيخاً يلقى درساً من كتاب فى النحو لسيدة .

وتمثل الصورة الخامسة (شكل ٥) منظراً آخر فى مسجد ، يمتاز بما يظهر فيه من الدقة فى فن العمارة ،



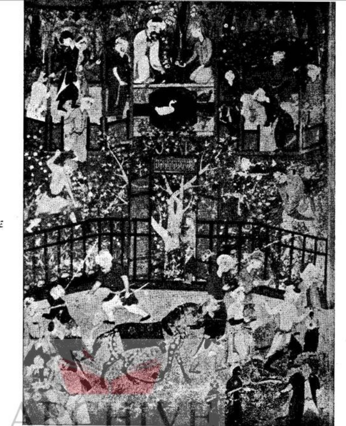
٧ – مأدبة فى قصر أحد الملوك والملك يرقب إعدادها.

وفى تنفيذ الزخارف من الفسيفساء على الجدران ، وفى التمييز بين سحن الأشخاص . وإلى الخلف شباك يطل على حديقة ، فيها أشجار مزهرة . وفى هذه الصورة شكل عقد مرتفع رائع التفاصيل ، تزينه كتابة فى مناطق مستطيلة ، تفصل بينها جامات صغيرة . وفى المنطقة الأخيرة إلى اليسار عبارة « عمل العبد بهزاد فى سنة أربع وتسعين وثمانمائة » .

أما الصورة الأخيرة فى هذا المخطوط (شكل ١) ، فهى تمثل موقفاً ليوسف الصديق مع زليخا امرأة العزيز ، فى القصر ذى الأبواب السبعة . وقد شيدت زليخا هذا القصر ، وزينته بصور لها مع يوسف ، لإغرائه بها . ويرى يوسف هنا وهو يفرّ منها ، على حين تحاول هى أن تمسك بقميصه من الخلف ، لتستبقيه معها .

وفى بعض المجموعات الأخرى بالقاهرة ، عدد من الصور التوضيحية ، يمكن نسبتها إلى مدرسة بهزاد ، لما يظهر فيها من مميزات أسلوبه ، ننشر منها هنا من مجموعة السيد محمد شريف صبرى الأشكال (٦ و ٧ و٨ و١٠) ومن مجموعة متحف الفن الإسلامى الشكل ٩ .

والصورتان فى شكلى ٧ و ٨ على صفحتين متقابلتين ، فى وسط مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامى الكنجوى ، وتمثلان منظراً فى قصر أحد الملوك . ويقول الخطاط محمد على بن درويش على سمرقندى : إنه أتم كتابة هذا المخطوط فى هراة فى شهر شوال سنة ٩١٧ (ديسمبر ١٥١١ م) ، وقد تابع كتابته منذ شهر المحرم سنة ٩١٦ (إبريل ١٥١٠) ، كما يتبين من توقيعاته فى نهاية بعض الفصول من هذا الكتاب .



٨ – ضيوف الملك يجلسون
تحت مظلات فى حديقة القصر

ويجلس الملك فى الصورة على الصفحة اليمنى (شكل ٧) فى قاعة بها شباك يطل على حديقة ، تحيط به رسوم حائطية جميلة ، وللقاعة عقد مرتفع يفصلها عن بهو واسع ، يقف الحراس على بابين به ؛ على حين تطل بعض الجوارى من شباكين فى أعلى البابين . وفى البهو يعمل الخدم والأتباع فى حركة ونشاط على إعداد الشراب والطعام والشواء والفاكهة ، ويقدمونها للملك . وفى وسط العقد جامة وقع عليها الفنان بعبارة « عمل بهرام قلى » .

وفى الصورة على الصفحة اليسرى (شكل ٨) يجلس المدعون تحت مظلات فى حديقة ، يحيط بها سياج يخفره الحراس ، ونرى واحداً منهم إلى اليسار وهو يطرد الفضوليين ، وهم يجرون أمامه ، فسقطت عمامة أحدهم والحارس يضربه بعصا على كتفه .

والصورة فى شكل ٦ لمنظر على شرفة فى حديقة ، بها شجرة يقف فى أعلاها طائران من نوع الهدهد ، ولها مدخل على شكل عقد ذى تفاصيل معمارية دقيقة ، تشبه تفاصيل العقد فى شكل ٦ من عمل بهزاد . وعلى العقد كتابة جميلة يقرأ منها « صنعت أستاذ تمراز . . . سنة ٩٠٢ . (١٤٩٦،١٤٩٧) » . وجلس أمام العقد ملك على عرش ، لعله الملك سليمان وإلى يساره وقف غلمان يحملون سهامه وسيفه ، ويقدمون له الشراب ، كما جلس إلى يمينه أعضاء فرقة موسيقية يعزف أحدهم على دفٍ وآخر على طبلة وجارية على آلة وترية ، ووقف خلفهم رجلان يستمعان ، وقد وضع أحدهما أصبعه فى فمه دليلا على دهشته أو انسجامه . وفى مقدمة الصورة

إلى اليمين مارد من الجن له قرنان يمسك بسرير ينام عليه رجل وامرأة تحت غطاء وقد أغمضت أعينهما ، ويظهر أن الملك سليمان قد كلفه إحضارهما .

والصورة فى شكل ١٠ مرسومة بخطوط رفيعة ، وتمثل ناسكاً جلس يستريح ، وتدل ملامحه على طيبة القلب ، وهو ينظر فى تفكير عميق . وهو حافى القدمين ، يربط سلسلة رفيعة حول كل من ذراعيه وساقيه . ونرى خلفه ، إلى جانب الفخذ على حافة الصورة ، توقيع « بهزاد » .



١٠ – ناسك يستريح

٩ – أمراء يلعبون البولو



غير أن أسلوب هذه الصورة يدل على أنها من رسم أحد المصورين الذين جاءوا بعد عصر هذا الفنان .

أما الصورة فى (شكل٩) فهى فى مخطوط لديوان حافظ الشيرازى (رقم السجل ١٣٧٢٧) ، عليه تاريخ سنة ٩٣٩ هـ (١٥٣٢) ، وتمثل أمراء يلعبون البولو على ظهور الجياد، وعلى رؤوسهم عمائم تنتهى بقلنسوة مدببة، شاع لبسها فى العصر الصفوى . ويدل أسلوب هذه الصورة على أن أثر مدرسة بهزاد فى التصوير الإسلامى قد استمر فى ذلك العصر بإيران .

البَعث

أسطورة فرعونيّة

بقلم الأستاذ محمود تيمور

هى مقبرة تنتسب إلى عهد من عهود الفراعنة سحيق ، عليها ختامها التاريخى التالد ، سلمت على الزمان من عابث ونبش مُسترق .

حتى جاء العلم الحديث يبيح لرجاله فى وضح النهار أن يرفعوا الأستار عما حوت قبور الماضين من أسرار ، فكان من نصيب عالم أثرى أن يكشف عن هذه المقبرة المختومة ، وأن يعثر فى دخيلتها على إضمامة من القراطيس البردية لم تمسسها الأنامل منذ انبسطت عليها صفائح القبر قبل ألوف من السنين .

وقف العالم الأثرى مزهوًّا بالكشف عن هذه المقبرة الرائعة ، فخوراً بما عثر عليه من هذه القراطيس النفائس ، بيد أن زهوه وفخره كان يخالطهما حيرة وعجب ، فقد افتقد جثة صاحب المقبرة ، فلم يعثر لها على أثر . فأين مضت والقرائن كلها تشهد شهادة قاطعة بأن صاحب القبر دُفن فيه ، وأن القبر ظلّ على حاله لا تمسه الأيدى ولا تناله العيون ؟ .

أقبل العالم الأثرى على قراطيسه يتعرف خبرها ، فإذا هى قصة صاحب القبر نفسه ، كتبها بخطه ، وإذا هى بنصها وفصها كما يأتى :

الخلود . . . كل امرئ يطمع أن يتحقق له هذا الحلم العزيز ، ولكن أحلمٌ هو ؟ إن الخلود فكرة لا تلبث حائرة فى نفس الآدمى ، مبهمة لا يتوضح لها كيان ، حتى يطوف به طائف الموت ، فيفصل فى أمر هذه الفكرة برأى قاطع ، فإما أن يطوّح بها فتغدو أثراً بعد عين ، لا ظلّ لها فى عالم الحقيقة والواقع ، وإما أن يجلوها نوراً باهر اللألاء ، صافى الإشراق ، لا شبهة فيه ولا جدال . . .

فالموت إحدى اثنتين : نهاية للحياة تطبعها بطابع العدم والفناء ، أو منفذ تسرُب منه الروح ، متحررة من قيودها . لتستأنف سعيها فى حياة أخرى ، أو حَيَوات يتاو بعضها بعضاً ، حتى تواصل أداء رسالتها الأزلية فى هذا العالم السرمدى .

لم يقدم عليك من الذاهبين الأولين مخبر ليبوح لك بهذا السر العظيم ، ولم يبعث إليك أحد منهم برسالة يصارحك فيها بما أدرك من معنى هذه الكلمة الساحرة : الخلود ! .

أنت إذن فريسة الحيرة الدائمة والشك الموصول ، على الرغم مما يترسل على أذنيك من أحاديث يرددها كهنة « آمون — رع » محاولين بها أن يجلوا لك حقيقة الموت ، وأن يقرِّبوا من فهمك خفايا مملكة « أوزوريس » . . .

دع عنك أحاديث الكهّان ، واستمع إلىّ ، فإنى كاشف لك تلك الحقيقة العصيّة ؛ حقيقة الخلود . فقد ألهمنى الإله الأعظم أن أميط عن قلبك غاشية الحيرة والشك ، وأن أرفع لك الستار عما خفى من سر الأسرار .

رسالتى التى بين يديك هى رسالة ما بعد الموت :

هذا إنسان مثلك ، ذاق الموت كما يذوقه كل إنسان ، وقضى فى موته فترة راحة واستجمام ، ثم أتيح له أن يبعث ثانية ، وها هوذا يتحدث إليك بما عرف من أمر الخلود .

وأول ما يجمل بهذا الإنسان أن يؤكده لك هو أن الخلود ليس أكذوبة ولا وهماً ، فطِبْ بذلك نفساً ، وقرَّ عيناً . . .

وشيء آخر ما أحبَّ إليك أن تعرفه وأن تطمئنَّ إليه ، ذلك هو أن الموت ليس فيه ما يخيف ، فلا تجزع من أن يقاربك الموت . . .

إن مملكة الموت العتيدة ، مملكة « أوزوريس » العظيمة ذات البرزخ المديد الذى يسوده الضوء الأزرق ، وذات النهر الصافى الهادئ الصفحة ، ليست إلا مثابة راحة واستجمام ، فيها سكينة للروح القلقة ، وفيها تخفيف عن النفس المثقلة بهموم الحياة . فإذا أصاب المرء فيها حظه من المتعة والانتعاش تلقى الأمر بالرحيل ، وتأهب لاستئناف العمل فى ميدان الجهاد .

لا تحسبنَّ مملكة « أوزوريس » مملكة عقاب وجزاء . إن الإله الأعظم لأكرمُ ساحةً من أن يغضب على عباده الخاطئين ، وأن يحلَّ عليهم عذابه الأليم ، وهو بهم أعلم ، وبنفسياتهم أخبر ، وما هم فى الحق إلا ضعاف منكودون تعساء .

عقابك أو جزاؤك أيها الآدمى من صنع يديك فى حياتك التى تمارسها على ظهر هذا الكون ، فإن شئت أن تكون سعيداً كُنْتَه ، وإن شئت أن تكون شقيًّا فأنت من الأشقياء كما تريد أن تكون .

كونك الذى تعيش فيه فسيح الأنحاء ، وإن فيه لمجاهل ، من صحارى شاسعة ، وكهوف مظلمة ، وبحار مترامية الأطراف ، وجبال تتصل ذراها بأسباب السموات . وفى رحاب الكون كذلك سهول خصبة ومروج خضر ، تحيا وادعة على ضفاف الأنهار . . . وهذا كله ليس إلا جانباً من مملكة الإله الأعظم ، وهو الذى يختار لك مثوى حياتك ، تعيش حيناً ثم تغفو فترة ، ثم تنهض ثانية لتعاود حياة تعقبها غفوة ، وهكذا دواليك .

لا تقل إنك فانٍ ، وإنك لا رجعة لك من بعد الموت ، فأنت حىٌّ على الأبد ، وأنت مُزاولٌ ألواناً من الحيَوات فرضها عليك الإله الأعظم لكى تزداد بالكون عرفاناً وخبرة . وما هذه الحيوات إلا تجارب الإنسانية فى جهادها الدائب لبلوغ الخير الأسمى .

أتحسب أنما خُلقت عبثاً ، وأنك تحيا حياتك لغير هدف ولا معنى ؟ لَعَمر الإله الأعظم ما كان وجودك إلا لكى تكون أداة نفع وخير لهذا الوجود ، وما هؤلاء الناس جميعاً إلا أنامل الإله الأعظم تصوغ البشرية صيغتها المنشودة . وتصقلها حتى تكون على وفق ما ينبغى لها من سموٍّ مرموق .

ليست حياتك الواحدة التى تحياها فى دنياك الراهنة إلا لَبِنة صغيرة وراءها حيوات أُخر ، هى لَبِنات لا عدَّ لها ولا حصر ، ومن هذه اللبنات يقام الجانب الموكول إليك من صرح الإنسانية الرفيع .

أرأيتَ إلى النحلة فى تدرُّج أطوارها من بويضة إلى شرنقة إلى دودة إلى فراشة طائرة ؟ أنت شبيه تلك النحلة فيما يتعاقب عليها من أطوار ، وحياتك فى دنياك الراهنة طور واحد منها ، والفرق بينك وبين النحلة أن حيواتها معدودة محدودة ، متى أتمتْها فَنِيَتْ وزالت ، وأما حيواتك أنت فإنها باقية متجددة ، لا تعرف الحدَّ والعد .

ليس من همِّ الإله الأعظم أن يبلغ الكمال بك ؛ فالكمال هو ذاته يتفرد به . وما نحن إلا طيور ترفرف بأجنحتها لتضرب فى الفضاء ، ولا تفتأ تعلو جاهدة لتصل إلى النور الإلهى ، فكلما ظنت أنها اقتربت منه ، تسامى النور وعلا ، فلا الطير وانية عن السير ، ولا النور واقف عند حد .

لا ركون إلى هدف ، ولا اطمئنان إلى نهاية ، إنما هو سموٌّ وصعود ، وهذا هو جوهر الخلود .

كذلك تحيا خالداً فى كون إلهك الخالد . فطِبْ نفساً وقرَّ عينا . وأصغ إلى ما أرويه لك من قصة حياتى . أو بالأحرى قصة خلودى :

لقد عشت ومتُّ ، ثم بُعثت لأعيش ، وهأنذا أموت ثانية .

سأخبرك خبرى كله ، ما مضى منه ، ولك علىَّ وعد غير منقوض أن أوافيك بأخبارى من بعد ، حين أمارس حيواتى المستقبلة ، فكن منها على مرقبة ، ولكن لا تتعجل وكل آت قريب .

أذكر أول ما أذكر أنى كنت أميراً وافر الثراء عريض الجاه ، ولكنى أعترف لك بأنى كنت شابًّا غير مكتمل النموّ ، أمرضنى التدلل والترف ، وأضعف عزيمتى التعطل والتبطل ، فحييت فى حيطة بالغة أتوخى العافية ، وأتجنب المعاطب ، فانتهى بى ذلك كله إلى داء عياء وقف دونه نطس الأطباء حيارى لا يملكون لى نفعاً .

وعلى الرغم مما كان يحيط بى من أسباب الرفاهة والإسعاد قضيت زهرة شبابى كالجثة دبَّ فيها أسباب الفساد ، فلم يعد لها فى الحياة نصيب .

ويوماً تبدَّى لى على ضوء الشفق القرمزى طيف لا عهد لى بمثله ، ضامر الوجه أمرد ، عليه وشاح أبيض ، فنادانى منى يقول واضح النبرات :

« لا منجاة لك فى طب ولا سحر ولا صلوات كاهن .. إنك هالك أيها الأمير لا محالة ، فتأهب لاستقبال الموت فى موكبه العظيم . . . الظلمات الزرق مقبلة عليك ، لكأنها السحب المتلبدة المعتمة يسوقها إعصار ، وما هذا الإعصار إلا يد القضاء . . . إنه مارد ضخم ذو عينين ثاقبتين تتلظى فيهما النار ، وساقين طويلتين تبلغان ما بين السماء والأرض ، فإذا دفع بهما فى سرعته الجبارة كشف عن ضعف هذا الزمن فى حسابه ، وجعل منه أضحوكة وملهاة ؛ وما من قوة فى الأرض تستطيع لهذا المارد الغلاب دفعاً . . . حان حينك أيها الأمير ، وإنه لهلاكٌ وشيك ، فأعدَّ نفسك لتلك الرحلة الهادئة فى مملكة « أوزوريس » على النهر الأزرق الصافى ، وإنْ هى إلا نزهة طيبة فى زورق الأحلام . . . ستغفو ، أو سيخيل إليك أنك غاف ، فلن تكون لك عينان يتبين فيهما النوم أو الإغفاء ، فإنك تارك عينيك فى محجريك ، كما هما من جسمانك ، ينتظرانك فى ناووسك الحجرى حتى تئوب . . . »

وصمت الطيف ، وجعل يرقُّ متزايلا فى نور الشفق القرمزى .

توضح لى أنى على شفا هُلك ، فاستشعرت حافزاً قويًّا يحدونى على أن أستوعب فلسفة الحياة والموت ، فأقبلت على قراطيس الحكماء والكهّان أغترف منها وأعبّ ، ودعوت النسّاك والزهّاد والمنقطعين إلى تأمل وتفكير ؛ أناقلهم الرأى ، وأخوض معهم فى أسرار الوجود ، وكنت كلما أوغلت فى البحث والدرس ، بدت عيشتى أمام ناظرى تافهة شوهاء . وكيف لا تبدو كذلك وهى عيشة متعطل متبطل ، أسرف فى الترف وأغرق فى اللهو ، فاستحال كائناً لا هو حىٌّ فيعمل ، ولا هو ميت فيودع ناووسه لينسج حوله الزمان خيوط النسيان .

ووجدتنى آخذ نفسى برياضة روحية صارمة ، أستعد بها لاستقبال المجهول العظيم .

ويوماً استيقظت من نومى وأنا أحس قشعريرة عارمة تنتظمنى ، لم أحس مثلها من قبل ، فنهضت مزعجاً إلى المستشرف أتطلع فى الأفق ، فإذا هو تكسوه زرقة دكناء ، وتبينت فى حواشى السماء كتائب الظلام تتكاثف وهى تبعث إلىّ زئيراً مفزعاً كأنه زئير أسود طال بها الاعتقال ، فانطلقت فى البراح تلتمس الصيد .

ولبثت أحدِّق فى تلك الزرقة الدكناء الراعدة ، فأيقنت أنها وافد الظلمات الموعودة التى كنت أرتقب يومها المحتوم . . . إنها هى لا ريب فيها ولا مراء ، ومن خلفها ذلك المارد الضخم يسوقها إلىَّ فى قوة وجبروت .

وعاجلتنى نشوة شاملة ، وشعرت بروحى تصفو وتتجلى فى إشراق ، ابتهاجاً بساعة الخلاص من أسر كريه .

مرحباً بك يا ظلمات « أوزوريس » ! ... إنك لتتوافدين علىَّ فساح الخطى ، ولكن لى شوقاً إليك أسرع من خطاك الفساح ! .

ومضيت أعدو صوب الظلمات، باسطاً إليها ذراعى، وما زلت عادياً فى فضاء الصحراء تكسوه الرمال، حتى واجهت الظلام المتكاثف، فاعتنقته أيما اعتناق، وسرعان ما فنيت فيه.

هنا تنقطع الحقبة الأولى من حياتى، وهنا يبدأ طور الراحة فى زورق الأحلام، حيث الروح يغمرها صمت وسكون.

وفى ساعة من الزمن يقف بك الزورق، وإذا أنت تبرحه، كيف؟ لا تدرى! وإلى أين؟ لا تدرى! ولكنك تجد نفسك قد رجعت إلى مكانك الذى أغمضت فيه عينيك، وجعلت تنبش فى الرمال باحثاً عن شىء، ولا تعتم أن تهتدى إلى جثمانك، فتتلبس به، وتصبح إنساناً سويًّا كما كنت.

نهضت من الرمال أنفضها عن جسدى، وأنا أهمهم:

لقد بُعثت. . . فإلى أين المساق؟ ألى قصر الإمارة المنيف أتقلب على فراش من ورد وريحان يختفى عطره الزكى؟

وباغتنى هاتف لم تخف علىَّ نبرة صوته، فقال لى وهو يرسل ضحكة رفيقة:

لقد انقطعت صلتك بدنياك الخالية أيها الإنسان، فلا تفكير فيها من بعد. . . لم تعد أميراً، ولم يعد لك خدم وعبيد. أنت اليوم إنسان كسائر الأناسى، فادخل دنياك الجديدة، واضرب فى مناكبها، وجالد صعابها، واقض فيها ما لك من أيام سعد ونحس. . . امض فى طريقك، والحياة أمامك ميسورة الرحاب، ولكنها حياة العمل المضنى، لا راحة فيها ولا ركون. لن تصيب لقمتك إلا بالجهد الجهيد، فانصب ما قدِّر لك أن تنصب، واكسب ما كتب لك أن تكسب.

فظللت أجيل الطرف حولى، وأسائل نفسى فى دهشة وتخوُّف: إلى أين؟

وكانت الشمس تسطع فى كبد السماء سطوعاً يعشى البصر، وتصبُّ من أشعتها سياطاً تلهب بها متن الأرض، والريح تصفر فى أرجاء الصحراء محمومة الأنفاس.

فأحسست بقدمىَّ تخطوان، وإذا أنا أسير، فما من السير بدٌّ، وإن كنت أضرب فى بيداء تحترق، لا أعرف لها مبتدأ ولا منتهى. وكلما هممت أن أقف، ألفيت قدمىَّ تدفعان بى دفعاً.

وأجهدنى العطش، واشتد بى اللهاث، وبلغ منى الإعياء كل مبلغ، فارتميت على الرمل المتوقد أتمرغ فيه، فما هو إلا أن لفظنى الرمل، وأرادنى على أن أواصل السير.

وحوَّمت فى خاطرى مشاهد من حياتى السالفة فى قصرى المنيف، والعبيد من حولى يطوفون بالماء النمير فى أكواب من ذهب. . فتناهى إلى سمعى صوت الهاتف يردد:

لقد ذهبت عنك حياتك الخالية أيها الإنسان، فامض فى طريقك، وابذل جهدك. . .

فتابعت سيرى، ولم أجد بدًّا من البحث عن شربة ماء أطفئ بها غليلى. فأكببت على الرمال أعمل أظفارى فى أحشائها لعلها تنضح لى بقطرة، وانقلبت فى لحظة حيواناً عقوراً يجثم على فريسته يصارعها وتصارعه.

وتفتتت أظفارى، ودميت يدى. ولكن لم يهن لى عزم، فانبريت كالمجنون أسير مستمداً من ضعفى قوة، ومن إعيائى نشاطاً وحيوية، أطلب الماء وإن لم يكن إلى مناله سبيل.

وكنت أتعثر فى طريقى، وما ألبث أن أنهض من عثارى، متطلعاً إلى الأفق الفسيح، يحدونى أمل دافع.

ولمحت على أطراف الجوّ غباراً ينعقد؛ ماذا يكون؟ أتراه طليعة عاصفة من تلك العواصف العاتية التى تهبُّ فى الصحراء حاملة فى تضاعيفها الهلاك والدمار؟.

وشخصت أتبين جلية الأمر، فإذا الغبار يتخلخل على مهل، وإذا هو يسفر عن أشباح. . . إنها قافلة

فيها أناسيُّ مثلى من البشر ، فانتفضت انتفاضة بالغة ، وتراءى لى قدح الماء تلتمع قطراته أمام عينى ، وألفيتنى صائحاً مستغيثاً ملوحاً بيدى فى الهواء ، وما أسرع أن تهاويت على الرمل فاقد الصواب .

واستيقظت على نداوة الماء يترقرق فى فمى ، فقبضت على الإناء فى توحش ، وعببت ما وسعنى أن أعب . ولكن عصاً غليظة طوحت بالإناء ، فهوى محطوماً يندلق ما بقى فيه من ماء .

ونهضت من فورى ملهوف النظرات ، فبصرت برجل فارع القامة ، صارم الملامح ، عليه سيماء الإمرة والتسلط ، فى يده عصا غليظة ، ومن حوله ثلة من الأتباع . وسمعته يصيح أجشَّ الصوت ، جافى النبرة :

فليضمّ إلى زمرة العبيد ، وليكلَّف من فوره العمل .

منذ تلك اللحظة أصبحت مولى رقيقاً لأمير القافلة وسيدها المطاع ، أشارك عبيده مطعمهم الغثّ ، وملبسهم الرثّ ، ومأواهم الخشن . . . فياللقدر الساخر ! أنا ابن الإمارة وربيب الترف ، أحيا اليوم حياة العبيد الأذلاء !

يا عجبا ! كيف تسنى لهذا الجسم الواهن الذى تقلب فى أعطاف الرفاهة والنعيم أن ينهض اليوم بما يكابد من عمل قاسٍ مهين ؟

كنا نحن العبيد نعانى سوء المعاملة ، ونستقبل على الدوام ضربات السياط ، وكانت مهمتنا أن نحمل الأثقال من مرحلة إلى مرحلة ، ماضين فى السير ساعات تلو ساعات ، تشق أقدامنا بالرمال المحرقة أكثر اليوم ، كأننا شراذم أسرى لجيش مزقته الهزيمة وأوقعت به المذلة والخضوع .

وأوفينا بعد لأى على قرية صغيرة تقوم على مجرى النهر ، فباعنى سيد القافلة لتاجر حنطة يملك سفينة عظيمة زاخرة بأصناف الحبوب ، وانتقل عملى من حمل الأثقال إلى القيام على المجاديف ، وما إن مضت علىَّ أيام وأنا أضرب فى البحر ، حتى أحسست ذراعىَّ قد استحالتا قطعتين من حديد صلب ، أو لكأنهما قد أصبحتا جزءاً من المجداف الذى أقوم عليه .

وكنا نجدف الساعات الطوال ، فإذا نال منا الجهد ، رفعنا عقائرنا بالغناء نلهب به ما فتر من الهمة ، ونتناسى به ما نكابد من الشقوة ، فإذا انقضى وقت العمل ، قذف بنا السيد فى قاع السفينة ، كما يقذف الصياد بالسمك فى جوف القارب ، فلا يختلج هذا السمك إلا ريثما يستغرق فى سبات .

كذلك عشت أياماً لا أدرى ما عدّتها ، ولا أعرف من شأن العالم الذى يحيط بى إلا مجداف السفينة الخشن الثقيل يشغل يدى ، وإلا قاع السفينة أفترشه أنا والرفاق كأننا السمك المحتضر .

وعلى مر الأيام استلان لى ذلك المجداف العصىّ ، فأصبح طوع يدى أصرّفه فى قوة واقتدار ، وصار السمك المحتضر سمكاً حيًّا يناضل ويكافح مثبتاً لنفسه حق البقاء .

ورأيتنى على الرغم من كل شىء أحب الحياة جهدى ، ولا أبالى ما أنا فيه من ضنك ورهَق . وكنت أتلهب حماسة فى عملى ، مرتقباً تلك المكافأة المبتغاة ؛ وجبة طعام أو خرقة كساء ، من فضالات السادة الرؤساء . . .

وقضيت على ظهر السفينة بضعة أشهر ، نصعد تارة إلى أقصى الشمال حيث العباب يلتطم ولا يكاد يحده البصر ، ونهبط طوراً إلى أقصى الجنوب حيث الجنادل الصمُّ تقوم وسط النهر كأنها أحراس أشداء .

وكنا نجوز فى سيرنا بالحواضر والقرى ، فنقف عندها بعض الوقت لنجتلب منها ما نريد من زاد ، أو لنبيع مما تحوى السفينة من حنطة وشعير . فأتيح لى بهذه الرحلة أن أشهد أقواماً من شتى الطبقات والأجناس ، وأن تنكشف لى أشياء لم تكن تخطر لى ببال ، فبدت لى الدنيا عريضة الأكناف ، حافلة بكل طريف من الأخلاق والعادات والتقاليد ، واستبان لى أن عيشى فى قصرى المنيف المحلّى بفاخر الرياش ، المحفوف بالعبيد والأتباع ؛ لم يكن إلا جانباً تافهاً ضائعاً فى ذلك البحر الخضم المتلاطم الأمواج : بحر الحياة . . .

الحياة . . أنا اليوم على الرغم من عبوديتى أحيا ؛ نعم أحيا ، لأنى أعمل ، ولأنى أستخلص سعادتى الحق من بين براثن الألم والبأساء ، وحسبى من الحياة أنى أستطيع الآن أن أرى وأن أحسّ وأن أستمتع بما أدركت من حقائق العيش وسرائر الوجود .

لم أعد تلك اللؤلؤة الرطبة الهشة ، تطويها غلائل من الحرير ، فلا تخرج إلى النور ، ولا تمسها يد كائن خشية أن تتحول فى لحظة إلى هباء .

وترادفت علىّ أعوام لم أكن أحصيها . ولكنى أعرف مرورها حين أتطلع إلى صفحة الماء ، فأتبين جبهتى قد تراءت عليها الغضون . . .

لا تسلنى عن سنى حياتى : هل أجهلها أو أعرف تعدادها ؟ فما لى وللعمر أحصيه ، وأنا الهائم فى هذا العباب الممدود ، لا يعنينى تعاقب الليل والنهار ، وإن لى من شواغلى صارفاً عن التفكير ، فليس لى من هدف إلا أن أكدّ وأنصب لأعيش، وليس لى من غاية إلا أن أنتزع أيام حياتى انتزاعاً من عالم الغيب لألقى بها خلفى ، مضيفاً إياها إلى تلك الكومة التى تسمى « العمر » ؛ وإنى لأقذف باليوم تلو اليوم ، لا ألتفت ورائى ، وإنما أتابع السير إلى الأمام ، حتى لا أتخلف عن الركب العظيم .

وذات يوم احتمل مولانا وسيدنا المطاع إلى السفينة فتاة قال إنها جارية اشتراها لنفسه من سوق الرقيق ، وكانت ملامحها تدل على أنها من أقصى الجنوب : لون نحاسىٌّ لمّاح ، وبشرة ناعمة غضّة ، وقسمات متسقة جذابة ، وشعر منتفش مفلفل يعلو الرأس كأنه تاج مهيب . وهى فى لدونة الصبا تلتمع عيناها ذكاء وألمعية ، وتتوضح فى محيّاها أصالة المنبت ونبالة النشأة ورهافة الحس .

ولم يكن عجباً أن تبدى الفتاة نفوراً من مولاها الجديد،وأن تضيق به سيداً يأمر وينهى ،وكيف ترضى بذلك البطين القمئ الأصلع المتآكل الأسنان ؟ . . .لقد أبغضناه نحن العبيد . وكرهنا منه سوء الطبع ، وسلاطة اللسان ، والجنوح إلى الشر ، وتلك ظهورنا عليها من سياطه وشم ، فلو أوتيت أن تنطق لصبّت عليه مرير اللعنات .

ولقد ازددنا بغضاً لهذا السيد الأثيم ،حين رأيناه ينشب مخالبه الغلاظ فى هذه العصفورة الظريفة ، فاستشعرنا لها الرثاء والإشفاق .

كثيراً ما استقبلت سفينتنا ألواناً من الخدم والعبيد بين رجال ونساء . فمنهم من يبقى ومنهم من يرتحل . وكلهم على وتيرة واحدة فيما يلقون من عذاب ذلك السيد المطاع ، ولكننا لم نكن نحرك ساكناً لأحد ، فكل منا مشغول بخاصة نفسه ، مصروف إلى أمره وحده . وربما رأينا السيد يلطم أحدنا لطمة تطرحه أرضاً . فنتبادل ابتسام الزراية به والسخرية منه ، ولعلنا نحس الرغبة فى أن يعاود السيد لطمه إياه ، وكيف لا وقد ذقنا من هذه اللطمات أفانين ، فلم لا نكون جميعاً فى الرزية والبلاء سواء ؟ .

بيد أن موقفنا من هذه الفتاة كان يختلف عن موقفنا من سائر الرفاق ، فقد ألفينا أنفسنا نتحاق فى ساعات الراحة إذا جن الليل ، نتذاكر حديث الأسيرة الصغيرة : من تكون ؟ وماذا رمى بها ذلك المرمى الوبيل ؟ وما مصيرها مع هذا السيد الظلوم ؟ . . . وتنتابنا حسرة أليمة حين نوازن بين رقتها وغلظته ، وفتنتها ودمامته ، ويفاعتها وشيخوخته . . . كيف يتاح لهذه الزهرة الناضرة أن تحيا فى ظل ذلك الجذع النخر الخاوى ؟

ويمتدُّ بنا فى حلقتنا السهر ، ولاحديث لنا إلا هذه الفتاة ، فيتناهى إلى أسماعنا صوتها الغاضب الثائر ، وهى تدفع عن نفسها ذلك الغاصب الغشوم ، فنرهف المسامع ، ونلقى أنفسنا قد أوشكنا أن نقدم على أمر ينطوى على رعونة وتهوُّر .

وكنت أجد قلبى يتفطر ويتنزى حين أتمثل ذلك الوحش مقبلاً على الفتاة يريد أن يضمها إلى صدره

الحرب . . . كان وجهها الفاتن وجبينها الألآّق ، وهذا التاج المنفوش على رأسها الصغير ، يتخايل أمام ناظرى لا يبرحه ، وكأنها تهيب بى أن أفعل من أجلها شيئاً . فأحسُّ كيانى يضطرم ، وأرفع قبضتى ملوحاً بها فى وعيد . . . ولكن الإعصار الجارف لا يلبث أن يهدأ ، فإذا الجوُّ راكد خامد . وإذا « السمك » المنتفض ساكن الحركة تتمشى فيه غفوة الفناء .

وفى إحدى الأماسى ونحن فى الحلقة نتخافت بحديث الصبيَّة المغلوبة على أمرها ، صكت أسماعنا صيحة عالية كأنها صيحة طائر غرِّيد ألوى به نسر مفترس .. إنها هى تنشد الغوث ...! وتوالت صيحات الطائر المكروب ، وتبعها صراع عنيف وضجة صاخبة . وأحسسنا بأن السفينة تهتز . وإذا أنا أجدنفسى قد نهضت والزُّملة معى تنهض . وقفزت قاصداً ركن السيد المطاع ، والرِّفاق يقتفون أثرى ، وفيما أنا أمام المدخل أكاد أقتحمه رأيتها أمامى مذعورة النظرات لاهفة ، وفى لمح البصر ألقت بنفسها بين ذراعىَّ . فاحتملتها وأنا أحس بأنى قد ضممت إلى صدرى كنوز الدنيا بأسرها . وكأنما الأقدار قد هيَّأت كِلانا لصاحبه ، أعدتنى لها وأعدتها لى ، لا يحميها سواى ، ولا تأنس إلى حماية أحد غيرى .

وفى لحظة تقرر المصير ! .

جسام الأحداث لا تفتقر فى وقوعها إلى سابق إنذار . هذا قضاء الإله الأعظم « رع » لا معقب له ، وتلك سنته لا تبديل لها . .. لا تقدح فكرك فيما تتساءل عنه : كيف تم ؟ وعلى أى وجه أدَّى إلى هذه النهاية العجيبة؟ فإنك لا تصل بالتفكير والتقدير إلى صحيح من التعليل والتأويل . . .

إنك لتطبق جفنيك ثم تفتحهما فإذا المعجزة قد تمت ، وإذا المحال قد وقع لا ريب فيه .

إنك لتتمثل سفينة تتهادى فى مجراها المألوف ؛ ذلك المجرى العتيد الذى لم يتغير أو يتبدل منذ مئين من الأحقاب ، وما هى إلا أن يقع زلزال ، فتمور الأرض ، ويضطرب المجرى ، ويتدفق الماء ليشقَّ له بين الوهاد طريقاً ليس للأرض به عهد ، ولا تلبث السفينة أن تتأرجح فى ذلك المجرى الجديد .

لكأنه حلم عجيب ! .

كنت وأنا أعتنق حسنائى كأنى فى دوَّامة عاتية ، أصارع صراع الجبابرة ، وألقى بالأوامر والنواهى ، مرسلا من حلقى صرخات مدوية تملأ السفينة رعباً . وكلما أحسست بذلك الشعر المنتفش المتمرِّد يلامس خدَّى تلهبت النار فى عروقى ، واستشاط دمى . . . فكانت معركة حامية بين أنصارى وأنصار تلك الكرة الشائهة ذات الكرش المنبعجة ، وانجلت المعركة الفاصلة عن انتصار حاسم لى ، فأصبحت فى طرفة عين سيِّد السفينة غير منازع ، وتعالى هتاف الأتباع بحياتى وحياة حسنائى ، وأضحى المولى القديم هو وشرذمة من أعوانه أسارى يرسفون فى الأغلال ، فاتخذوا مجلسهم فى أمكنتنا من السفينة يضربون بالمجاديف .

ورأيتنى أتجه بسفينتى صوب الجنوب البعيد ، موطن الحبيبة الغالية . وتصرَّفت فى السفينة وما حوت تصرُّف المالك ، فبعت واشتريت ، وكان أول ما بعته ذلك المولى القديم وشيعته . فأزحت بذلك عن عاتقى حملاً ثقيلاً ، وباتت السفينة متجانسة الرِّفاق فى صفاء وأمان .

وظللنا دائبين فى السير حتى بلغنا موطن الفتاة ، وقد صدق حدسى فى شأنها منذ رأيتها أول مرة ، فإذا هى إحدى الأميرات فى تلك الأصقاع .

هنالك عشت معها فى مملكتها عيش السيادة والسطوة والجاه ، وتولينا حكم المملكة فى حزم وعزم ، ولم تكن حياتى يومئذ حياة رخاوة وترف ، ولكن حياة كفاح واستبسال ، فخضت المعارك إثر المعارك ، أحمى حوزة المملكة ، وأردُّ عنها غارة العدوان ، وأؤدِّب من يشقُّ من الرعية عصا الطاعة والإذعان .

واتسعت رقعة المملكة ، وازدهرت الحياة فى أكنافها ازدهاراً لم تحظ به فيما انقضى من عصورها الغوابر .

وتوالت الأعوام ، لا أعنى بتعدادها ، ولكنى أتبينها فيما يعلو رأسى من شعرات المشيب ، وفيما يغزو صفحة وجهى من فنون التجاعيد .

لقد استمرأت تلك الأعوام ، وأنا شعلة متقدة لا يخمد لها أوار . . لكأنى كنت أعتلى عاصفة عاتية ، وبجانبى فتاة أحلامى بتاجها المنتفش العصىّ ، والعاصفة تصوّب بنا وتصعّد . ولكننا كنا نسير ولا نفتأ نسير إلى الأمام ، كلانا مفترّ الثغر ، مرفوع الهامة ، يستقبل هوجاء الرياح بوجه طلق ، وقناة لا تلين ... فما أسعدها من حياة ، وما أطيبها من أيام !

وكنت كلما لاح لى طيف ذلك الأمير المترف المهزول الذى كنته بالأمس البعيد ، راعنى ما أتمتع به من قوة وحيوية ، وما غنمته من نعماء الحياة الحق . فأحمد الإله الأعظم « رع » ما كان له من حكمة بالغة ، حين أنهى حياتى الماضية ، وبعثنى فى ذلك المظهر السوى ثانية . . .

وأنا اليوم ممدود على فراشى ، مثخن بجراح أصابتنى فى موقعة هائلة كان النصر فيها حليفى . . .

وهأنذا أخط كلماتى فى هذه القراطيس .

أحس الآن حاجتى إلى فترة استجمام واسترخاء مرة أخرى فى مملكة « أوزوريس » يتهادى بى الزورق الهادئ على صفحة النهر الأزرق ، تأهباً لبعث جديد .

لن أهدأ ، ولن أعيا بوقر الحياة يثقل كاهلى ، وإن طال بى الزمن ، وتمادت بى العصور والأحقاب .

لن أفنى ، فإنى خالد خلود الإله الأعظم ، حىٌّ إلى الأبد فى مملكة الفسيحة التى لا يحدُّها حدٌّ .

الحياة الخالدة ضريبة تؤدّيها أيها الإنسان لهذا الإله الأعظم ، بل هى القربان الثمين الذى تقدمه لذلك الوجود الرائع الجميل .

من العدم خلقت ، وإلى العدم تعود ، ثم إلى الحياة تبعث مرة بعد مرة . . . فأما الفناء فلا فناء ! .

حيواتك ألوان ، وأعمارك مراحل ، وما هذه الألوان والمراحل إلا لبنات تقيم بها صرح الكون الخالد ، فلتكن مزهواً أيها الإنسان بما حباك الإله الأعظم من نعمة الخلود ، ولتهتف معى :

المجد للإله الأعظم ، والمجد للإنسان العظيم .





"طبيعة" فى شكل أشجار — للفنان رمزى زقلمة

القيم الروحية وأثرها في الحياة

بقلم الدكتور محمد يوسف موسى

الإنسان جسد وروح ولكل منهما طبيعته، ولكل منهما مطالبه وغاياته، وإذا لم يفلح المرء فى التوفيق بينهما عاش شقياً. والدين الحق يعرف لكل منهما حقه، فلا يعمل على أن يطغى أحدهما على الآخر، وهكذا كان شأن الإسلام، فلم يغفل الجسم ولا الروح وأباح لنا أن نتمتع فى اعتدال بما رزق الله وبما أودع من خيرات فى بطن الأرض وعلى ظهرها، وقد قال الله فى كتابه العظيم: «قلْ من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق» وامتن علينا أن جعل الأرض لنا ذلولا، لنتال مما فيها من خير، وسخر لنا البحر لنبتغى من فضله، وأمرنا أن نكون أقوياء، حتى لا يطمع فينا طامع من الأعداء. ولكن قوماً فتنتهم الحضارة الغربية، فتناسوا خير ما فى الإنسان وهو الروح، وتناسوا ما للقيم الروحية من أثر فى الحياة لا يقادَر قدره، وهم لذلك لا يعجبون من أن الغرب عرف حقاً كيف يطير فى الهواء، وكيف يغوص فى أعماق الماء، ولكنه لم يعرف حتى اليوم كيف يمشى على الأرض!

ونحب أن نبادر فنقول: إننا لا نهدف إلى إنكار ما للنواحى المادية من طيب الأثر على الإنسان وتقدم العلم والحضارة والإنسانية، ولكن نريد أن نبين أنه ليس من الخير أن نُهمل ما للقيم الروحية الإنسانية من أثر أنبل وأعمق وأقوى فى تقدم البشرية وتعاونها وتآخيها.

ولو أخذنا فى تعداد هذه القيم الروحية التى تأمر بالعرف وتنهى عن المنكر، والتى تأمر بالخير وتنهى عن الشر؛ بكل ما تتسع له هذه الكلمات من معان ومدلولات، لطال بنا الحديث وتشعبت نواحيه. فنكتفى هنا بالحديث عن ثلاث منها وهى: الإيمان، والمحبة، وكرامة النفس؛ إذ هى منبع القوة والعدل والإحسان، والصدق والوفاء، والتعاون والإخاء بين المرء وإخوانه فى الإنسانية، إلى نحو ذلك كله من كريم الأخلاق، ونبيل الخصال.

نريد بالإيمان أن يكون المرء على عقيدة لا تتحوّر ولا تتبدل، تملأ نفسه وقلبه، وتجرى فيه مجرى الدم؛ فلا يحس له وجوداً إلا بها، ولا يعيش إلا لها. عقيدة يراها الحق أمس واليوم وكل يوم، تسامت عن أن تكون مجالا للشكوك والظنون، وتعالت عن أن يلتمس لها الدليل بعد أن استقرت فى قلبه فملأته يقيناً ونوراً يهديه سواء السبيل، تدفعه إلى عظائم الأمور، وإلى التضحية فى سبيلها بماله وقواه ونفسه راضياً مسروراً.

ولا نريد هنا عقيدة دين معين، بل لا نريد العقيدة الدينية فحسب، مهما كان دين صاحبها، وإنما نريد العقيدة على اختلاف ضروبها وأنواعها؛ سواء كانت عقيدة دينية مصدرها وحى السماء، أم عقيدة سياسية أم اجتماعية صالحة. وإن الشرق لا يحتاج فى نهوضه حقاً إلا إلى أن يكثر أصحاب هذه العقيدة الذين يعملون حسبما يعتقدون، وإنه لحرىّ بالشرق مهبط الوحى والنور السماوى أن يكون مصدر الإيمان فى هذا الزمان.

إن العقيدة بهذا المعنى الواسع والمدلول الشامل، لابد منها للفرد والجماعة والأمة؛ فلا تستقيم الحياة إلا بها، ولا تنهض الأمة إلا على أساسها. وهى مع هذا أمر طبيعى وغريزى، وحاجة من حاجات النفس لا بد من تلبيتها؛ فكما أنها هى التى تشكل سلوك الإنسان، وتحدّد له

غايته من الحياة ، وترسم له المثل العليا التى يحاول الوصول إليها ، والعمل على هديها . فهى مع هذا وذاك معين القوة التى تجعله يقتحم كل عقبة ، ويسمو إلى الدرجات دون أن يقف أمامه شيء متى كانت صادقة لا يلوى بها نفاق أو انحراف .

وبالعقيدة القوية النقية الخالصة ، كان ما عرفنا وعرف التاريخ من حوادث التضحية والاستشهاد فى سبيل ما يعتقده المرء حقاً ، وبها كانت التضحية أمراً عذباً تقبل عليه النفس فى فرح واستبشار ؛ وتاريخ الدعاة والمصلحين من المسلمين وغير المسلمين شاهدُ صدق على ما نقول .

وإذا كانت العقائد التى تهيمن على القلوب ويكون لها هذا السلطان على النفوس ضروباً وأنواعاً متعددة كما قلنا ، فإن أعلاها بلا ريب العقيدة الدينية فى الله الواحد الأحد ؛ فى الله الذى وعد عباده المؤمنين به حق الإيمان عزّ الدنيا وسعادة الآخرة .

وقد عرف الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الحقيقة ، فكان أكبر همه فى السنوات الأولى من رسالته الكبرى العناية بتصحيح عقيدة العرب ، وحين تم له من ذلك ما أراد ، واعتنق العرب العقيدة الحقة صار كل أمر بعد ذلك يسيراً ، وسار بمتبعيه إلى الحياة المجيدة القوية ، وتغير العرب من حال إلى حال .

إنهم — بعد أن أصبحوا على عقيدة واحدة تقوم على الإيمان بإله واحد، والإيمان برسوله ورسالته التى جاء بها . والسعى إلى غاية واحدة — صاروا هداة بعد أن كانوا ضالين ، وسادة بعد أن كانوا مسودين ؛ صاروا قادة العالم إلى كل خير . وهداة البشرية إلى حياة العز والمجد . يجدون التضحية عذبة فى سبيل ما يعتقدون ، وأصبحوا كالسيل الأتىّ ، يجرف ما يقف أمامه ؛ ففتحوا بلاد كسرى وقيصر ، وغدوا خلفاء الله فى أرضه وأمناءه على عباده .

يروى الإمام مسلم فى صحيحه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال يوم بدر لأصحابه : قوموا إلى جنة عرضها السموات والأرض ، فقال عمير بن الحمام الأنصارى : يا رسول الله ، جنة عرضها السموات والأرض ! قال : نعم ! فما كان من عمير إلا أن أخرج تمرات وجعل يأكل منهن ثم قال : لئن حييت حتى آكل تمراتى هذه إنها لحياة طويلة ! ثم رمى بما كان معه من التمر ، وقاتل حتى قُتل رضى الله عنه .

وهذه امرأة من الأنصار رُزئت يوم أحُد بأعظم ما يصاب به إنسان ؛ فقد قتل أبوها وأخوها بعد زوجها مع الرسول ، ولكنها لم يذهلها هذا الرزء الفادح ، وكان همها أن تسأل : ماذا فعل رسول الله صلى الله عليه وسلم ؟ قالوا : خيراً ، هو بحمد الله كما تحبين ، فقالت : أرنيه حتى أنظر إليه ، فلما رأته قالت : كل مصيبة بعدك جلَل ! أى كل مصيبة بعدت عنك فهى صغيرة .

ولا تكمل هذه العقيدة لإنسان إلا إذا أسلم وجهه لله وهو محسن ، وعمل بما تقتضيه من العدل والتعفف عن مال الغير ، والعطف على المحتاج ، والإحسان إلى الناس جميعاً ، وكان مع ذلك كله قوياً بنفسه وبالله ، لا يهاب أحداً فى سبيل الحق ، مؤثراً طاعة الله ورضاه على كل شيء .

وهكذا كان الصحابة رضوان الله عليهم ، فقد عُذب الكثير منهم أول الإسلام بما يكاد لا يطيقه بشر فما وهنوا ولا استكانوا ، وما ارتد أحد منهم عن الإيمان بالله ورسوله . فهذا عمر بن الخطاب كان كثير الأذى للمسلمين ، وكان المسلمون حينئذ يستخفون فى عبادتهم ودعوتهم إلى الدين الجديد ، فما هو إلا أن لقى الرسول بعد أن هداه الله إلى الإسلام حتى قال : يا رسول الله : ألسنا على الحق إن متنا وإن حيينا !؟ قال الرسول : بلى والذى نفسى بيده إنكم على الحق إن متم وإن حييتم ، قال عمر : ففيم الاختفاء ؟ والذى بعثك بالحق لتخرجَنّ ! فلما خرجوا ودخلوا المسجد ومعهم عمر فى الصدر أصابت قريشاً كآبة لم يصبها مثلها ، ومنذ ذلك صارت الدعوة إلى الإسلام علانية .

ولكن هذا الإيمان الكامل بالله، وهذه العقيدة التى حببت إلى المسلمين التضحية والإيثار والعدل حتى مع غير المسلم ؛ هذه العقيدةهى التى دفعت المسلمين إلى فتح الشام وبلاد الفرس ثم الأندلس ، وقسم كبير من أوروبا ، ماذا صارت إليه ؟ وماذا صار إليه المسلمون ، بعد أن انحرفوا عنها ؟.

إن الأمر ليس أمر الدين فحسب ، بل أمر الحياة الاجتماعية والسياسية أيضاً ، فإن الانحراف عن العقيدة الصحيحة التى كانت السبب الأول لمجد المسلمين وعظمتهم هو العلة الأولى لما نشكوا منه اليوم .

إن منا من لايثق بالدّين ولا بمقوماته ، ونريد بالدين هنا ما يعم كل دين سماوى ، ومن ثم فَقَدَ الإيمانَ بالإسلام كدين ، وفقد الإيمان بالعرب وبالمسلمين كأمة قادرة على قيادة العالم اليوم كما قادته بالأمس . ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنه لم يبق منا كثيرون يرون مع شاعر الإسلام « محمد إقبال » أن المسلم لم يخلق ليندفع مع التيار ويساير الركب البشرى حيث سار ، بل خُلق ليوجه العالم والمجتمع والمدنية ، ويفرض على البشرية اتجاهه ، ويملى عليها إرادته ، لأنه صاحب الرسالة والعلم اليقين ! » .

والانحراف عن العقيدة يكون له أثره الخطير غاية الخطر فى عقيدة الفرد وحياته ، وفى حاضر الأمة ومستقبلها ؛ وهذا الانحراف ، فى نفسه وفى آثاره السيئة ، قد يكون إيجابياً كما يكون سلبياً ، ذلك بأن الدعامات التى تقوم عليها الأمة من الأمم أن تتكون لأبنائها عقيدة وطنية قومية ، وهذه العقيدة يجب أن تقوم على الإيمان إيماناً لا ريب فيه بعُلُوّ جنسهم وحضارتهم وتقاليدهم . فهم إذن يتمسكون بهذه العقيدة ، ويصدرون عنها فى كل أعمالهم أفراداً وجماعات وأمماً ، ويحاولون تثبيت هذه العقيدة فى قلوب الناشئة بكل سبيل ، بل إنهم يعملون على أن يؤمن غيرهم من الأمم بما يؤمنون به من ذلك كله .

ولن يكون الواحد منا حريًّا بنصر الله الذى وعد المؤمنين به ، وصحيح العقيدة فى دينه إلا إذا آمن حقًّا بأنه على خير دين ، وأنه أوتى خير كتاب ، وأنه من خير أمة أخرجت للناس ، وأن حضارته صلحت بها الإنسانية قروناً طويلة ، ولا تزال صالحة لقيادة العالم إذا وجدت رجالا .

فإذا لم يكن المسلم على هذه العقيدة بنواحيها المختلفة فهو غير كامل الإيمان ، بل هو على عقيدة منحرفة قليلا أو كثيراً ، وبمثله لا يتقدم المسلمون بل يتأخرون . إن العقيدة أمر فى القلب حقًّا ، ولكنها تُعرف بما يصدُر عن الإنسان من أعمال ؛ والقول إذا لم يصدّقه العمل كان قولا كاذباً خادعاً لا حقيقة ولا قيمة له ، ومن أجل ذلك نرى أن الإسلام عقيدة وعمل ، والله يقرن الإيمان بالعمل فى الكثير من آيات القرآن العظيم .

وقديماً كان فريق من الناس فى حياة الرسول صلى الله عليه وسلم يقولون بأفواههم آمنّا وما هم بمؤمنين حقًّا ، وكان الله الذى يعلم ما فى القلوب يزيل عنهم ستره فإذا هم يظهرون منافقين ، وليسوا على شىء من الإيمان .

ونحمد الله تعالت قدرته على أن بعث لمصر رجالا من المؤمنين به حقًّا ، وبأنه صاحب القوة المطلقة كما يؤمنون بحق الدين والوطن والعروبة عليهم ؛ فإذا بنا نغير وجه التاريخ ، وإذا بمصر تتكلم فيستمع العالم كله إليها ، وإذا بسائر الشعوب العربية والإسلامية يملأ الأمل القوى قلوبها ، وتؤمن بأنها واصلة إلى كلّ ما تعمل له من الحرية والحياة العزيزة المجيدة بأوسع معانيها .

* * *

وبعد الإيمان بالله نتحدث عن المحبة ، والحب غريزة فطرية فى الإنسان ، بل فى الحيوان أيضاً ، ولا بد أن تجد هذه الغريزة متنفساً لها فى شىء تتخذه موضوعاً لها ، ومن ثمّ قد يكون موضوع الحب شيئاً نبيلا شريفاً ، وقد يكون شيئاً تافهاً خسيساً . وليس أنبل للمحب من أن يحبّ الله ورسوله والإنسانية ومن يعملون لخيرها ، والوطن ورجالاته العاملين لرفعة شأنه ، وسائر من خلق الله من إخوانه فى الدين والوطن والإنسانية ؛ يحب لهم ما يحب

لنفسه ، ويكره لهم ما يكرهه لها ويحبّ المثل العليا ويحاول الدنو منها ، ويحبّ عمله فيقبل عليه راغباً فيه مخلصاً له لأنه يملك عليه قلبه ونفسه ، إلى غير هذا كله من موضوعات الحبّ السامى الذى يدفع إلى معالى الأمور .

إن الحبّ متى كان صادقاً قويّاً يمثل لصاحبه محبوبه ، فلا يتخيل إلا صورته ، ولا يرى إلا وجهه ، ولا يسمع إلا حديثه ، وقصارى القول يبلغ بالمحبّ أن لا يعيش إلا لمحبوبه ولا يعمل إلا لمرضاته ولا يتكلم إلا فى سبيله ، وهو لذلك يجعل صاحبه سعيداً بالناس وبالعالم الذى يعيش فيه ، مسارعاً إلى بذل العون لإخوانه محسناً كل الإحسان إلى كل من يلقاه ، متمنياً الخير لكل من خلقه الله فى مشارق الأرض ومغاربها .

ولنبل هذا النوع من الحبّ وشرفه ، نرى الله جل شأنه يصف نفسه به ؛ فقد جاء فى كتابه الكريم : أنه يحبّ التوّابين ، ويحبّ المتطهرين ، ويحب المتوكلين ويحبّ الصابرين ، ويحب الشاكرين ، ويحب المحسنين ، ويحب الذين يقاتلون فى سبيله صفّاً كأنهم بنيان مرصوص .

كما طلب منا أن نحبه فقد جاء فى كتابه الكريم قوله تعالى : « قُل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله » . كما توعّد من يرتدُّ عن دينه بأن يأتى بقوم آخرين يحبهم ويحبونه .

وفى الحديث أن النبى صلى الله عليه وسلم قال : « ثلاث من كنّ فيه وجد حلاوة الإيمان : أن يكون الله ورسوله أحبّ إليه مما سواهما ، وأن يحب المرء لا يحبه إلا لله ، وأن يكره أن يعود إلى الكفر كما يكره أن يُقذَف فى النار » وقال أيضاً : « لا يؤمن أحدكم حتى أكون أحب إليه من والده وولده والناس أجمعين » .

وإذا تجرد من الحب شخص كان صورة من لحم ودم ، وإذا تجردت منه أمة كانت قطيعاً من غنم ، وإذا تجرد منه شعر كان كلاماً موزوناً مقفّى فحسب ، وإذا تجردت منه عبادة كانت هيكلا بلا روح ، وإذا تجردت منه مدنية أصبحت تمثيلا لا حقيقة فيه ، وإذا تجردت منه مدرسة أو نظام تعليم أصبح تقليداً أو تكليفاً لا متعة فيه ولا حافز له ، وإذا تجردت منه حياة انطفأت شعلتها ، وجمدت القرائح ، وأجدبت العقول .

نعم ! هذا هو الحب الصادق النبيل الذى يدفع إلى الأعمال العظيمة ، ويفتح قلب الإنسان لإخوانه فى الإنسانية ، ويؤلف بين قلوب الأمة ، ويجعل التضحية فى سبيل الدين والوطن شيئاً عذباً ، وينسى العامل ما يلقى من تعب وعناء ، ويجعله بنجوة من إغراء الشهوات ، وفتنة المادة وأسرها .

* * *

وبعد الإيمان والحب ، نتحدث عن قيمة أخرى من القيم الروحية التى لابد منها للفرد وللأمة على السواء : وهى كرامة النفس ، فإن معرفة المرء ما لنفسه من كرامة تنأى به عن الصغائر ، وتدفعه إلى جلائل الأعمال ، كما تجعله يعرف ما فى هذه النفس من قوى مذخورة ينبغى الانتفاع بها فى عمل الخير على اختلاف ضروبه ، وفى مختلف شئون الحياة .

وإن لنا أن نشير هنا إلى أن « سقراط » الفيلسوف اليونانى ومؤسس علم الأخلاق ، كانت فلسفته كلها التى جعلته من الخالدين تقوم على هذا المبدأ الذى أثر عنه ، وهو : « اعرف نفسك بنفسك ! » .

وإذا كان الشاعر العربى يقول :

غالَى بنفسىَ عِرفانى بقيمتها
فصُنْتُها عن رخيص القول مبتذَلِ

فإن الأمر أهم من ذلك بكثير إن الذى يعرف لنفسه كرامتها لا يفر من الزحف حين القتال دفاعاً عن الوطن ، ولا يخون أو يقصر فى عمله ، ولا يتقاعد عن أداء واجبه مهما لقى فى سبيله من تعب وعناء . وإن الأمة أو الدولة التى تعرف كرامتها تنأى عن الخيانة والغدر ، وعن كل موقف أو عمل يجلب لها العار أو الهوان ؛ فليست الأمة إلا أفراداً مجتمعين ، فقيمتها من قيمة كل فرد وما يكون

عنه من أعمال جليلة تنبئ عن كبر النفس ، أو حقيرة تنبئ عن لؤمها وخستها .

ولسنا فى حاجة للرجوع إلى التاريخ نستوحيه الأمثال فى هذه الناحية ، فإن أمامنا اليوم مثلين بارزين ما زال العالم بأجمعه يراهما ويحسهما إحساساً شديداً ، وهما : موقف مصر ورجالها وأبنائها ، وموقف انجلترا وفرنسا المجرمتين وحليفتهما إسرائيل المعتدية !

لقد أحست مصر بمقدمات العدوان عليها ، وأحس أبناؤها بما عليهم من واجبات تقتضيها معرفتهم بكرامة أنفسهم وكرامة الوطن المقدس ، فإذا بهم يقفون صفاً واحداً أمام دول ثلاث يأكل الحقد قلوبها فتجيء معتدية بكل ما تملك من قوى وعتاد ، وإذا بأبناء بور سعيد يضحون بكل ما يملكون ، ويضحون بحياتهم دفاعاً عن بلدهم ووطنهم ، حتى لا يقال عنهم فيما بعد : إنهم فرّوا يوم الزحف وعرّضوا وطنهم للخطر ، وحاشاهم .

وهؤلاء جنود فرنسا وانجلترا يدخلون البلد دخول الخائن الغادر ، فتحمل دباباتهم أعلاماً روسية ومصرية ، ويفتكون بالأهالى بنيران مدافعهم ومدمراتهم ، ثم يقطعون الماء عن البلد الماء الذى هو حياة كل شيء ومع هذا كله باءوا بالفشل والخسران المبين ، وعرف العالم أجمع مقدار نذالتهم وخستهم ؛ وذلك لأنهم لم يعرفوا لأنفسهم — أفراداً وحكومة — شيئاً من الكرامة التى توجب أن يكون المرء على خلق حتى مع أعدائه ، لأن حكامهم نقضوا كل عهد ، ونكثوا بكل ميثاق ، ولم يستشعروا شيئاً من المعانى النبيلة التى يحرص الناس عليها ، فهبطوا بأنفسهم وأمتهم إلى الحضيض ومرّغوا كرامتهم فى الأوحال .

هذا ، وإن معرفة الإنسان بنفسه ، وبما فيه من قوى نفسية وعقلية خصّه الله بها ، تجعله يحس إحساساً شديداً بكرامته أن ينال منها شيء ، وحينئذ نراه يعتزّ بهذه الكرامة ، وينأى عما يدنسها من أعمال اللؤم والنذالة .

وإن معرفة الإنسان بنفسه ، وأنها قبس من نور الله العلىّ ونفحة من نفحاته ، تجعله يؤمن بأنه سيد فى نفسه التى لا يملك لها ضراً ولا نفعاً إلا الله الذى خلقها فسوّاها . وإذن فهو يضن بحريته وكرامته ويأنف أن يكون ذليلا أو تابعاً بغير حق لغيره ، فهو يرفض بإباء ما يقيد حريته أو ينال من كرامته ، وبذلك يكون إنساناً حقاً .

وكان من عوامل القوة فى شخصية شاعر الإسلام « محمد إقبال » أنه عرف نفسه منذ عرف الحياة ثم قدر مواهبه وما آتاه الله من قوى نفسية تقديراً صحيحاً ، ولم يفرّط أو يغالى فيه ؛ ثم صرف ذلك كله إلى تذكير المسلمين بماضيهم المجيد ، ولقيادتهم إلى القوة والحرية والسيادة . وإن له فى اعتزازه بنفسه التى عرفها حقاً ، وبكرامته التى كان يصونها من كل دنس مواقف يصحّ أن تكون عظة وعبرة لنا . فمن المأثور عنه أن كان لا يقبل رزقاً يأتيه من أى جهة فيه تقييد لحريته فيقول من قصيدة له : « يا صاح ! إن الموت أفضل من رزق يقصّ من قوادمى ، ويحول بينى وبين الطيران والتحليق فى الآفاق البعيدة ! »

وحدث أن عرضت عليه الحكومة البريطانية منصب نائب الملك فى إفريقية الجنوبية ، وهو منصب جليل مرموق الشأن ؛ ولكن من تقاليده أن زوجة صاحبه تستقبل الضيوف فى الحفلات الرسمية ، فما كان منه إلا أن رفضه وقال : « مادام هذا شرطاً لقبوله فلا أقبله لأنه إهانة لدينى ، ومساومة لكرامتى ! » وهو يعمل بما ينصح به غيره فى قصيدة جاء فيها : « أنصف نفسك يا هذا وكن لها وفياً ! » كما يقول فى مقطوعة أخرى : « لك الحمد ياربّ إذ لستُ من سقط المتاع ، ولستُ من عبيد الملوك والسلاطين ، لقد رزقتنى حكمة وفراسة ، لم أبعهما لملك من الملوك ! » وأخيراً نجده يقول : إننى فقير ، قاعد على قارعة الطريق ولكنى غنىّ النفس أبىّ ! »

* * *

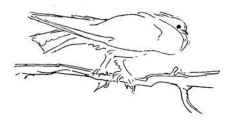
ونعود فنقول : إن معرفة الإنسان بنفسه وكرامته حق المعرفة ، وإيمانه بأنها من روح الله القوىّ العزيز ، العلى الأعلى ، تجعله ينأى عما يلوثها من الأخلاق الرذلة مثل الكذب والجبن والنفاق والرياء والأثرة والأنانية والحقد

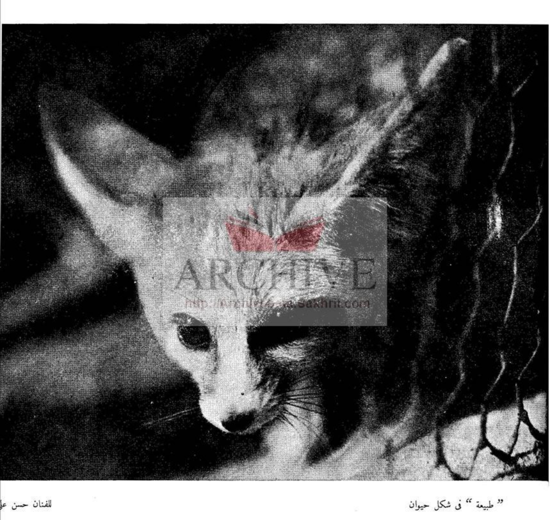
والحسد ، وما إلى هذه الأخلاق الوضيعة التى تميل بالإنسان عن سواء السبيل وتجعله غير حرىّ بصفة الإنسانية . وإن إيمانه بتلك الحقيقة يجعله متخلقاً بأخلاق الله على اختلاف مظاهرها ، يتخلق بخلق الغفار إذا بدا متسامحاً عفُوًّا عن المذنبين ، وبخلق القهار إذا غضب للحق وثار على الباطل ، وبخلق القدّوس إذا بدا عفيفاً نزيهاً طاهر الضمير . وهكذا يجمع فى مختلف أحواله وفى سبيل الحق ، بين اللين والشدة ، والغضب والرحمة ، والنزاهة والعفة . ويكون حينئذ آية من آيات الله فى هذا العالم ، ويكون ميزان الله والعدل بين عباده .

إنه يكون حينئذ مسلماً مثاليًّا ؛ يمتاز — كما يقول إقبال — بين أهل الشك بإيمانه ويقينه ، وبين أهل الجبن بشجاعته وقوّته الروحية ، وبين عُبّاد الرجال والأموال والملوك بتوحيده الخالص ، وبين عبّاد الألوان والشعوب بإنسانيته ، وبين عباد الأهواء والشهوات بتجرده منها ، وتمرده على موازين المجتمع الزائفة وقيم الأشياء الحقيرة ، وبين أهل الأثرة والأنانية بإيثاره وكبر نفسه .

وأخيراً فإن المؤمن بالله حقاً ، والمحب لدينه ووطنه وإخوانه فى الإنسانية وللمثل النبيلة العليا ، والمعتز بنفسه وكرامته ، خليق به أن يكون إماماً وقائداً للخير ، ومرشداً وموجهاً للطريق المستقيم ، وآمراً وناهياً فى هذا العالم . وإذا تنكر له الزمان ، ولم يطعه المجتمع المنحرف عن الجادة ، لم يكن له أن يهن ، ولا أن يستسلم ؛ بل يكو[ن] عليه أن يثور عليه وينازله ، وأن يظلّ معه فى عرا[ك] وصراع حتى يقضى الله أمره فيه . ذلك بأن المؤمن بذلـ[ـك] كله ، لا يؤذن له أن يجارى ما فسد من الأوضاع بل عليه أن يصارعها فيرد الأمر إلى نصابه ، ويقو[م] المعوج ، ويصلح الفاسد ، حتى ولو وجب عليه أن ينقض المجتمع الفاسد ليعود إلى بنائه من جديد على أسس قو[ية] سليمة . وليس للمؤمن حقًّا أن يتعلل دائماً بالقضاء والقدر فهو نفسه قضاء الله الغالب ، وقدره الذى لا يرد .

هذا ، والتاريخ القديم والحديث شاهد صدق ع[لى] ما نقول ، ها هم أولاء المسلمون الأوائل ، وقد كا[نوا] فئة قليلة ولكنها مؤمنة تمام الإيمان ، فتحوا بلاد كسر[ى] وقيصر ، وبمثل هذه الفئة المؤمنة فتح طارق بن زيـ[ـاد] الأندلس ، وتمكن المؤمنون من التوغل فى أوروبا ، [و] ردّ صلاح الدين الأيوبى الصليبيين على أعقابهم مدحورين وفى هذه السنوات القليلة التى ما زلنا نعيش فيها ها هم أولاء نفر من رجال الجيش الأحرار ، قد مكنـ[ـهم] إيمانهم بالله والوطن والعروبة ، وما لأنفسهم من ع[زة] وكرامة ، من أن يغيروا تاريخ مصر والعرب ؛ ويجعلوا العا[لم] يستمع إلينا حين نتكلم ، والدول القوية العاتية تصغ[ى] لما نريد ، ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين ، ولكن المنافقين لا يفقهون .





" طبيعة " فى شكل حيوان — للفنان حسن عل

بين الملحمة الأدبية وملحمة الوقائع الحقيقية

بقلم الأستاذة نبيلة ابراهيم

يوشك ألاّ يكون هناك نزاع حول تعريف الملحمة ، فهى قصيدة غنائية ذات طول معين ، وتختص بحوادث تتسم بطابع الأهمية والعظمة . ولا بدّ من أن يكون أشخاص هذه الحوادث أبطالاً . وليست وظيفة هؤلاء الأبطال القيام بدور المحارب الذى لا مثيل له فى الشجاعة فحسب ، ولكنهم كذلك يمثلون الإنسان الكامل فى نظر عصرهم ومجتمعهم . ولعل أول بطل سمعنا عنه فى شعر الملاحم ، هو البطل اليونانى أشيل ، إنه بطل هومير ، وهو بطل الإلياذة . وأما بطل الأوذيسة فهو أوديسيوس . والإلياذة والأوذيسة هما أولى المحاولات الأدبية المنظمة القيمة التى ثبتت أمام تمحيص الزمن ، وهما فى الوقت نفسه المحاولتان الأدبيتان اللتان تطوّرتا من التراث المتواتر مع حوادث التاريخ العظيمة للقبيلة أو المجتمع .

ولكن هومير ، وهو الجامع الأخير لهذا التراث — حسب الرأى الغالب بين دارسى الملاحم — كان أديباً فناناً حينما كان يكتب ملحمتيه أكثر منه مؤرخاً . إن الإلياذة ليست كتاب تاريخ للحرب بين الإغريق والطرواديين ، ولكنها اختصت بقصة من بين حوادثها وقعت فى أربعة أيام من السنة العاشرة من تلك الحرب الطويلة . وابتدأ هومير ملحمته بهذه القصة ثم تركها ليحكى وقائع مثيرة من الحروب ، ثم رجع إلى قصته فى نهاية الملحمة . هذه القصة هى قصة بطولة أشيل ، قصته وقد رمى السلاح فى وسط المعركة من أجل فتاته التى اغتصبها منه أغا ممنون ، صديقه وشريكه فى البطولة ، حتى إذا وجد صديقه قد انهزم بل خرّ صريعاً ، هبّ من فوره ، ونسى غضبه وصارع هكتور ، بطل أعدائه ، وأنقذ بلاده .

لقد أراد هومير أن يصور البطولة الفردية فى أشيل ، ولكن ملحمته أصبحت خلال ذلك السرد مسرحاً عظيماً لجوانب اجتماعية مختلفة .

وخلدت ملاحم هومير بتأثيرها الأدبى الساحر ، وصارت مثلاً أعلى للعمل الفنى ، حتى وصلت إلى عصر ڤرجيل ، وهو عصر أغسطس إمبراطور الرومان . وكان هذا الإمبراطور يريد أن ينقذ رومة من الفوضى ، ويريد أن يشيع عهداً من السلام ، وكان من الطبيعى أن يختلف هذا العصر عن عصر هومير من الناحيتين الاجتماعية والروحية .

ولكل عصر أفذاذه المعبرون عنه تعبيراً صادقاً ، وڤرجيل الشاعر الرومانى ، المعبر عن هذا العصر ، كان يطلب المثالية ! لا المثالية الفردية لذاتها فحسب ، بل المثالية الفردية التى تستطيع أن تبنى مجتمعاً سليماً يخلو من العيوب التى كان يراها متفشية فى عصره ، والتى أراد أغسطس أن يقضى عليها . وكان لا بد له من أبطال يرسمهم بمثاليته ويطبعهم بطابع فلسفته ؛ ولم يكن ڤرجيل قد نسى أبطال هومير ، بل كان على العكس متأثراً ببطولتهم إلى حدٍّ كبير ، فأراد أن يقلد هومير . وقد أعجبه مواقف أربعة من ملحمتيه ؛ وهى أولا : نهاية الإلياذة ، وهى هلاك هكتور على يد أشيل ؛ ثانياً : مغامرات دولون الليلية ؛ ثالثاً : أسفار بطل الأوذيسة إلى عالم الأموات ، وأخيراً المغامرات الغرامية التى كانت تعترض

أبطال هومير أثناء أسفارهم . وقد تأثر ڤرجيل بهذه المواقف وسجَّلها فى ملحمته الإلياذة، فقد انتهت ملحمته بموت تورنوس على يد إينياس ، وقد أوجد فيها المغامرات الليلية ، ثم إن كتابه السادس ، والذى يعد نقطة ارتكاز لحوادث الإلياذة ، قد سافر فيه إينياس لعالم الأموات . أما المغامرات الغرامية فقد كانت رائعة مؤثرة بين إينياس بطل ملحمته وديدو ملكة قرطاجنة .

ولكن ، لو أن ڤرجيل اكتفى بمجرد تقليد هومير ، فنقل عنه المواقف التى أعجبته ، ثم خلق أبطالاً كأبطال أستاذه . أو بمعنى آخر : لو أن ڤرجيل صنع ملحمته مثل ملحمة هومير لمجرد تصوير البطولة الفردية ، لما عدّ عمل ڤرجيل شيئاً هاماً . ذلك لأن ما صنعه هومير فى عصره ، وكان محموداً مخلداً من أجله ، لم يكن ليصلح نقله كما هو فى عصر ڤرجيل . ولكن ڤرجيل قد استلهم الماضى بقدر ما أخلص للحاضر ، لقد أعجب بفكرة هومير فى الملحمة ، وبفكرته فى تصوير البطولة ، فقلّد فكرة إنشاء الملحمة ، وفكرة خلق أبطال لها ، ولكن بأهداف غير أهداف هومير . وهكذا كان هومير عظيماً كما كان ڤرجيل عظيماً . أما سرّ العظمة فى كل منهما ؛ فهو أن كلاً منهما كان مخلصاً لعصره ، ومخلصاً فى التعبير عنه .

* * *

فإذا كان كلٌّ من هومير وڤرجيل قد كتب ملحمة ، فهما لا يتفقان إلا فى التسمية والاصطلاح المعروف للملحمة كما أوضحناه من قبل ، ولكن حينما ندرس ملحمتيهما ، نجدهما مختلفتين ، فكل منهما تختلف فى الروح والهدف. إن هومير واضع فكرة تصوير البطولة من خلال تلك القصيدة الطويلة . ولكن ڤرجيل صوّر البطولة تصويراً آخر ، فكان على رأس مدرسة أدبية خلّد أفرادها بخلود فنهم ، أما هذا الفن الذى كان ڤرجيل عملاقه فهو فن الملحمة الأدبية ، والمدرسة التى تبعته هى مدرسة الملحمة الأدبية .

وإذا كان الباحثون قد اتفقوا على تسمية ملحمة ڤرجيل بالملحمة الأدبية ، فماذا سمّوا ملحمة هومير ؟ ثم ما الفرق بين الاثنتين؟ وما سر عظمة ڤرجيل حتى أصبح زعيماً لفن خالد ؟

لقد سمى النقاد ملحمة هومير بملحمة الوقائع الحقيقية . والاختلاف كبير بين الملحمة التى تتقيد بالواقع ، وتلك التى ترسم صورة من وحى الخيال . وهناك تفرقة أخرى بين الملحمتين فإحداهما كتبت لتنشد والأخرى لتقرأ ، والاختلاف كبير بين الملحمة التى تكتب للإنشاد ، وتلك التى تكتب لتقرأ . إن الأولى يتضح تأثيرها فى الإنشاد والاستماع وأما الأخرى فيضيع تأثيرها إذا ما أنشدت . . .

أما أن ملحمة هومير قد كتبت لتنشد ، وليسمعها الشعب المعجب بالبطل الذى يحلمون بوجوده ، فهذا ما اتفق عليه بعض الباحثين ، وأنكره الآخرون بحجة أن ملحمة هومير قصيدة تعليمية تجمعها وحدة واحدة ، وأن قراءتها على دفعات تشتيت لها ، ولذا فإن هؤلاء يرجحون أن ملحمة هومير قد ألفت فيما بين عصر يوربيد وأفلاطون ، وقلّما وجد جمهور قارئ ، ولكننا إذا كنا قد عرفنا أن فكرة الإلياذة هى تصوير البطل الذى لا يعبأ بشىء سوى البطولة ، وإذا عرفنا أن الإغريق كانت لهم أعياد ينشد فيها الشعر ، وبخاصة شعر البطولة ، عرفنا أن فى الإلياذة من مواقف البطولة ما يمكن إنشاده منفرداً ولا يحس المستمع له أنه قد اقتطع من ملحمة طويلة . أما ملحمة ڤرجيل فقد كانت تجمع بين عناصر ثلاثة كان الشاعر يحسها ويعنيها حينما كان يكتب ملحمته ، هى :

أولاً : العناية الإلهية التى تدبر الكون ، ولا يستطيع الإنسان مهما عمل أن يقف حائلاً بينها وبين ما تريد .

وثانياً : فلسفة كونية هى مزيج من فلسفة الفلاسفة الذين سبقوا ڤرجيل ، ومن فلسفة خاصة به ، وسنتحدث عنها بعد ذلك ، وثالثاً : خلق شخصية منفردة ، لا فى البطولة الحربية فحسب ، ولكنها إلى جانب البطولة الحربية ،

شخصية ترعى الواجب والأخلاق ، لأنها تحسُّ أن عليها عبئاً ثقيلاً ، هو خلق أمة صالحة وجيل صالح .

ومن هنا لا نتوقع إمكان اقتطاع جزء منها وإنشاده . إنها لا بد أن تقرأ بأكملها حتى يمكن تصور هدفها من خلال حوادثها ، بل من خلال ألفاظها .

* * *

ونستطيع بعد ذلك أن نعرض الفرق بين الملحمتين ، فالشاعر الذى يكتب لقرائه يهتم بالألفاظ المفردة أكثر من اهتمامه بالجمل الجزئية وبالصيغ ، إذ أن قصده هو أن يحمّل كل سطر قدر ما يمكن من الأهمية ، وأن يجعل كل لفظة تقوم بأكبر دور لها . وهذا الفرق لا يقصد من ورائه تفضيل ملحمة على أخرى . إن الفرق فى المبدأ والشخصية ، لا فى النوع والقيمة ، فإذا كانت الملحمة المسموعة تنتصر من خلال بساطتها وقوتها وصراحتها ، ومن خلال سردها المباشر وتأثيرها المشرق ، فإن الملحمة المقروءة يعتمد نجاحها على حبكتها الشعرية ، وعلى اختيارها الألفاظ المؤثرة .

وليس هذا هو كل الفرق بين الملحمة الأدبية وملحمة الوقائع الحقيقية ، فهناك فرق آخر اجتماعى ، ثم هناك فرق روحى .

لقد وجد العصر البدائى من ينقذه ويتطور به إلى عصر أكثر تنظيماً ، وأقل وحشية . والبطولة النادرة هى رمز هذا العصر المتطور ، ولكنها البطولة التى يجب أن تجافى الأعمال الوحشية التى كان يرتكبها البطل المنتصر ، من تعذيب المنهزم والتمثيل بجسده . ولذلك فإن ملحمة هومير فيها من الإنسانية ، ما لم يعرفه العصر البدائى ؛ صحيح أن أشيل وصحبه قد رموا برماحهم جسد هكتور بعد مصرعه . ولكن الملحمة تسترعى النظر مراراً إلى أن هكتور كان قد مات قبل أن يرتكب معه أشيل أعماله المخزية . ومع ذلك فقد غضب ضمير أشيل من فعلته وتاب . وكانت هذه التوبة هى محور الكتابين الأخيرين للإلياذة .

ثم إنه جرت العادة فى الحروب الهوميرية وما قبلها من العصور ، أن يسمح للمحارب بأخذ سلاح محاربه المتوفى ، ولكن المنتصر لم يكن يأخذ هذا السلاح إلا بعد أن يزيد من آلام الجريح ، فهو يمزق صداره ويتركه عارياً . ولقد خلت ملحمة هومير من هذا الفعل ، فإذا كان أبطالها يتحدثون عن إمكان عمل ذلك أو يهدِّدون به ، فإنه لم يكن يسمح لهم بذلك ، ونضيف لذلك عادة السلاح المسموم الذى كان يستخدم فى الحرب ، ثم عادة التضحية الإنسانية التى كانت تملأ الأساطير الإغريقية ، كل ذلك خلت منه الملحمة . وإذن فقد كان هومير يريد الإنسان البطل الذى لا يستطيع إنسان مهما بلغت شجاعته أن يقف أمامه ، اللهم إلا إذا كان يساويه فى الشجاعة . ولكنه فى الوقت نفسه دعا إلى التطهر من بعض الأعمال الوحشية التى لا يصح ارتكابها لأنها تتنافى مع الإنسانية . وهذه هى مثل المجتمع الذى كان عصر هومير يريد أن يحققها . ولكن مجتمع ڤرجيل ، وقد كان يبعد عن عصر هومير قروناً ، تغيرت نظرته إلى الحياة تغيراً تاماً وأصبحت مثله فى الحياة تختلف كل الاختلاف عن مثل عصر هومير . والشاعر الملهم هو الذى يدرك هذه المثل وهو الذى يعبر عنها . فقد رأى ڤرجيل أن المجد لا يطلب عن طريق البطولة وحدها ، وإنما رأى أن المجتمع يحتاج إلى شخص مثالىّ ، يجمع بين البطولة والإحساس الإنسانى ، كما يجمع بين الحكمة وتقديس الواجب الاجتماعى . فإذا كان بطل هومير بعيداً عن المجتمع وبعيداً عن الإحساس بمطالبه ، فإن بطل ڤرجيل يعدُّ بطلاً لأنه يعيش فى المجتمع ، يريد أن يؤدِّى له واجباً عن طريق بطولته النادرة .

وهكذا كان بطل ڤرجيل يرمز لرومة الجديدة ، وكان عليه أن يقوم بمحاولات ضخمة ، تهدف إلى فهم جديد للبناء الاجتماعى . ومن بين أسس هذا البناء الدعوة للسلام لا للحرب ، ومن هنا ندرك الصعوبة التى كان يلاقيها

كتّاب الملاحم الأدبية ؛ لقد فهموا أن واجبهم خطير ، ورأوا أن الملحمة عمل يستطيع التعبير عما يجول فى نفوسهم حينما تحركوا بمجتمعهم وبمثلهم .

ومن هنا ندرك السبب فى أن ڤرجيل حينما قلّد بطلى هومير : أشيل وهكتور فى رسم بطليه إينياس وترنوس ، لم يكن تقليده إلا فى الشكل ، ولكن مجال الاختلاف يتبع الاختلاف فى فكرة البطولة عند كل منهما . فقبل أن تبتدئ الحرب بين هكتور وأشيل ، نلاحظ أن كلا الإلهين زيوس وجوبتر يضع البطلين فى الميزان . ويرى زيوس أن حظ هكتور إلى الزوال ، ويعلن المغنون تلك الحقيقة التى تتحقق منذ البداية ، فيجرى هكتور فزعاً عند رؤية أشيل ، ولم يتشجع لمقابلته إلا حينما آخته الإلهة أثينا ، وهى فى الحقيقة صديقة لأشيل ، ووعدته بمناصرته . فلما تشجع ودخل المعركة لم تلبث أن خانته أثينا ، فلما ألقى كل منهما الحربة ، رفعت أثينا حربة أشيل وأعطته إياها . ولم يعط أحد الحربة لهكتور ، فحارب بسلاح لا يعادل سلاح أشيل . وهكذا تحققت النتيجة التى تنبئ بها — ثم نمضى للنهاية فنجد أن هكتور يستجدى أشيلا لا لشىء إلا لكى يدفنه . ويرفض أشيل ، بل يضيف لرفضه أثراً من آثار البربرية البدائية ، وهو أنه يتمنى أن يمزقه بأسنانه . ومات هكتور فامتلأ جسده بالرماح ، وحمل بكل امتهان إلى أسوار طروادة .

هذا ما فعله هومير لكى يبرز بطولة بطله ، فماذا فعل ڤرجيل ؟ لم يكن تورنوس الذى يعادل هكتور جباناً . ولم يتنبأ أحد ببطولة إينياس منذ البداية ، وإنما يجب أن نتابع المعركة حتى النهاية . وحينما ابتدأت جرح إينياس بحربة ، لم ترفع من جسده إلا وقد تركته أعرج ، ثم يقتفى إينياس أثر تورنوس الذى يقع فى شراك الإلهة جوتورنا ، فتأسره عندها لا لتدفعه إلى الحرب ، ولكن ليبقى آمناً ، ومع ذلك يصر تورنوس على مقابلة إينياس فيتقابل الاثنان ويخطئ السيفان ، ثم يكسر رمح تورنوس ، فتساعده الأخت جوتورنا . وهكذا نرى أن تورنوس كان أعنف من هكتور ، كما نرى أن المساعدة الإلهية منحت أولاً لعدوّ البطل ، وثانياً للبطل نفسه . ثم ماذا عن نهاية الموقف ؟ لقد هزم تورنوس ، ولكنه لا يرجو من إينياس الدفن ، بل يطالب منه الحياة !

* * *

ومن الطبيعى أن يؤدى هذا الفرق ، الفرق الاجتماعى ، إلى فرق آخر بين روح الملحمتين . فإذا كان كتاب ملاحم الوقائع الحقيقية يعرضون صورة لمجتمعهم فى ذلك العصر مركزين اهتمامهم على تصوير مواقف للبطولة بسيطة ومؤثرة فى نفس الوقت ، فإن كتاب الملاحم الأدبية يحاولون أن يكبروا من شأن المحاولات الإنسانية ، كما يحاولون أن يعرضوا الإنسان فى نبله الروحى . على أن السبب فى النبل ليس هو البطولة المثالية ولكن العظمة الإنسانية .

هذه الاختلافات قد تحققت فى ملحمة ڤرجيل عن عمد ، فكان بطله رجلا آخر غير أشيل . فإذا كان هومير قد ركز اهتمامه على البطولة الفردية ؛ فإن ڤرجيل كان هدفه أبعد من ذلك ، بل إنه مغاير له . وربما كان هذا هو السبب فى أن وصفه للحرب لم يكن وصف قائد أو جندى فيها ، لأنه قد رأى الحرب من وجهة نظر مواطن يقاسى الفزع من الفوضى ، لذلك لم يكن وصفه للحرب يعجب المحاربين الغلاظ أمثال نابليون .

* * *

وبعد . . . فما قصة ڤرجيل ؟ وكيف صوّر فكرته ؟ ثم ما الفلسفة التى نبعت منها فكرة ملحمته ؟

أراد ڤرجيل أن يقدم لنا ، أو بالأحرى لقومه ، قصيدة تصور حظ روما من خلال حوادث ماضية لعب فيها الخيال دوره . أما الزمن الذى استغرقته تلك الحوادث فهو الثلثمائة السنين التى سبقت تأسيس روما . وليس البطل إينياس وأتباعه رومانيين ، حتى ولا إيطاليين ، ولكنهم

طرواديون . وعلاقة هؤلاء الطرواديين بإيطاليا علاقة يكتنفها الغموض ، وتقع الحوادث دائماً فى رقعة خارج إيطاليا ، فإذا تحركت إلى هناك فهى تتخذ لها مكاناً ما حول نهر « التيبر » .

وهذا الماضى البعيد يربطه ڤرجيل بالحاضر فى مهارة وحذق . فالأبطال الطرواديون أجداد لأسر رومانية شهيرة ، وهم يحملون أسماء لامعة معروفة فى التاريخ الرومانى . وهم فى احتفالاتهم وعاداتهم وألعابهم إنما يصورون أهم ما اتصفت به رومة ، وهم كذلك يعرضون روح الرومانيين وفضائلهم وتطلعهم للمستقبل . حتى الآلهة التى تحميهم هى آلهة الرومان بطقوسها الدينية .

ويبين لنا ڤرجيل فى مستهل ملحمته المستقبل الذى يختاره لرومة . فحينما تشتكى ڤينوس الآلهة من أن ولدها إينياس يعامل معاملة ظالمة قاسية يعدها جوبتر بأن الأمور ستسير طبيعية مع إينياس ، وأن الجزاء الذى سيلقاه قوم إينياس سيكون أكبر من النجاح الذى يؤمل له ، وهو إقامته فى إيطاليا ، إنه سيضمن لهم ولرومة إمبراطورية عالمية لا تفنى .

هذا العبء الثقيل أحس به إينياس ، وأراد أن يحمله ، وكان لا بد له من أن يمر بحوادث كثيرة ومروعة لكى يصل إلى هدفه .

إذن فقد أريد لإينياس حظ معين ، وأريد لرومة حظ معين يتم على يد إينياس ! ولكن إينياس ليس مجبراً على الوصول إلى هذا الحظ ، إنه يريده وسيسعى إليه ويؤمن بأنه لا بد واصل إليه ، وهذه هى الفلسفة الأولى للإنيادة ! إنها الإيمان بالحظ المقدّر ، وبالعناية الإلهية .

ولكن هناك أفراداً يعميهم المجد والغرور عن الواقع ، فيقعون فى أخطاء كثيرة قد تكون سبباً فى هلاكهم . ومثال هؤلاء البطل تورنوس عدوّ إينياس ؛ ولم يرض تورنوس أن يقنع نفسه بأن إينياس والطرواديين أقوى منه ومن قومه ، وتجاهل علامات التطير وما كان يسمعه من النبوءات ، ودفعه وثوقه بحظه إلى محاربة الطرواديين فى ثقة واطمئنان ، وكان ذلك خطأ . ومع ذلك فقد كانت أمامه بعد الهزيمة فرصة لإقرار السلام ، ولكنه بدلا من أن ينتهزها دخل الحرب . وكانت النتيجة أنه قابل إينياس بمفرده فقتل ، وهكذا كان تورنوس مثالاً للغرور الذى يقود صاحبه للهلاك .

ولم تكن بطولة الأفراد وإلحاحهم فى الانتصار هى العقبة التى كانت تعترض إينياس وحدها ، لقد تعرض إينياس لما قد يعترض البطل دائماً من إغراء النساء ، وقد ينتهى هذا الإغراء بما قد يتمناه البطل ، وقد ينتهى هذا الإغراء إلى مأساة عنيفة .

لقد قابل إينياس فى تجواله ديدو ملكة قرطاجنة بطلة ڤرجيل ، وهى مثل تورنوس تثير إعجابنا وعطفنا . ولم تنبع شخصية ديدو من ملحمة هومير ، ولكنها كانت من صنيع ڤرجيل لغرض يريده هو ، فى اتصال إينياس بها إتمام لشخصيته ، بل إن مأساتهما هى فكرة ڤرجيل فى ذروتها .

كانت ديدو حاكمة عظيمة لقرطاجنة حينما تقابلت مع إينياس فى بلادها . وكان زوجها قد توفى ، ولكنها أخذت عهداً على نفسها أن تكون مخلصة لروح زوجها . ولكن عواطفها لم تكن ملكاً لها ، لقد وقعت تحت تأثير إينياس ، ولم تستطع أن تقاوم هذا التأثير فأحبته حبّاً عنيفاً ، ورجت إينياس أن يبقى معها فى قرطاجنة ، وكان قد تملكه تأثيرها العنيف ، وهناك فى كهف كانت عاصفة قد قذفت بهما إليه ، انتهت مراسيم الزواج بينهما ، وديدو مؤمنة بهذا الزواج الصحيح ، وبأنها على حق وليست مخطئة ، وقد بلغ من صحة هذا الزواج أن ساهمت الطبيعة فى الاحتفال به .

ثم أنكر إينياس هذا الزواج ، فليست هناك روابط تربطه بديدو ، ما دام حظه يستدعيه لإيطاليا . وهنا نشأ الصراع بينهما ، فلقد ضحت ديدو بحياتها فى سبيل حبها لإينياس ، ولم يبق أمامها سوى الموت بعد أن عارض هو

في هذا الزواج ، ولم يكن من الممكن التوفيق بينهما ، إذ أن كلاً منهما كان مؤمناً بصحة رأيه . وهكذا كانت حادثة الكهف هي بداية النهاية ، فدفعت بديدو إلى الانتحار .

إن هذه الفكرة ليست مجرد حادثة تمر في ملحمة ڤرجيل ، فبالرغم من أن ڤرجيل قد استخدم كل الوسائل في أن يجعل من ديدو امرأة إنسانة فاتنة ، فقد كان نداء الضمير وإطاعة الأوامر أقوى من كل شيء ، لقد ظن إينياس أنه وجد البيت الملكي الذي يبحث عنه ، ولكنه استيقظ فجأة فوجد نفسه أمام الإدراك المفاجئ للحقائق القاسية ، وهنا حدث الموقف التراجيدي الرائع ، ولعنت ديدو إينياس ولعنت معه روما ، وكان في لعنها خوف من أن يعيد الماضي نفسه حينما تحطمت روما على يد هانيبال القرطاجني .

لقد صور ڤرجيل في ملحمته الشعرية ذلك التفكير السياسي الضيق ، حينما كانت الدول تحاول أن تقضي على غيرها لكي تصبح هي وحدها المسيطرة في الوجود ، وحينما كانت العواطف الإنسانية تستعمل أداة للوصول إلى هذا الغرض .

وقد يكون من الطبيعي أن يكره الشعب الروماني شخصية ديدو لأنها أرادت حرباً تقضي على الطرواديين ، ثم إن شخصيتها تذكرهم بكليوبترة ملكة مصر ، وبالخطر الشرقي ، ولكن ڤرجيل كان حريصاً على ألا يبعث هذا الكره في نفوس مواطنيه ، بل إنه على العكس قد جعلهم يتناسون ، في إشفاقهم على حظها المؤسف ، أحزانهم الوطنية . ولم يكن ذلك إلا بفضل إخلاص ڤرجيل في عرضه لشخصية ديدو ، لقد لعنت روما وجدودها الطرواديين ، ورغبت في شنّ الحرب عليهم ، وهو الأمر الذي كان يفزع منه الشعب الروماني ، ولكنها لم تفعل ذلك إلا من أجل إينياس ، فليس هو أقل مسئولية منها ، ومن هنا جاءت قوة ڤرجيل ؛ إنه يقدر العواطف ويزن تصرفاتها بميزان الحكمة والعدل .

أما أن ديدو تأخذ دور كليوبترة ، فلم يكن هذا التشابه إلا سطحيًّا ؛ فكلتاهما حكمت في إفريقية ، وكلتاهما وقعت في حب روماني مشهور ؛ إذا كان من الممكن أن نطلق ذلك على إينياس — ثم هما تتشابهان في بعض الصفات الشخصية ، فهما مستبدتان ، وهما قديرتان على القيام بمخاطرات جريئة ، وعلى أن تحكما أمة يحيط بها الأعداء . ومع وجود هذا الشبه بين الشخصيتين ؛ كانت بطلة ڤرجيل تجمع بين النبل والعظمة وحسن التدبير . لقد أسست قرطاجنة ، وهي تريد أن تعيد العلاقات الطيبة مع من حولها ، فتدعو الطرواديين إلى زيارة مدينتها . وكانت حاكمة لرجال ينفذون واجباتها بضمير صاف ونظام عال . وهذه الصورة ليست صورة كليوبترة الراسخة في عقول الرومانيين على الأقل . إن ديدو بطلة حقًّا في مواهبها العظيمة وغرائزها النبيلة ، وقد جعلها ڤرجيل هكذا عن عمد ليزيد من مسئولية إينياس ، وليجعل القارئ يتفاعل مع شخصيتها ويقدرها .

* * *

ولكن النهاية لا يبدو أنها قد تحققت لإينياس بعد أن تم انتصاره في المغامرات الجريئة مغامرات البطولة والحب على السواء . إنه ظل يبحث عن الحقيقة في عالم الأحياء ، بل ظل يبحث عنها كذلك في عالم الأموات . فطاف بهذا العالم الأخير كما كان أوديسيوس من قبل في الأوذيسة . وهناك تقابل مع تورنوس ومع ديدو ، ورفضت ديدو بإصرار أن ترافقه ثانية ، فقد كانت قد انضمت مرة أخرى مع روح زوجها . ولم يضعف عالم الأموات محاولاته وطموحه ، بل لقد ازداد تفاؤلاً وإصراراً ، فخرج من عالم الأموات إلى عالم الأحياء ليستمر في رحلته ، وهناك عند مجرى نهر التيبر نام إينياس على شاطئه ، ورأى في منامه أنه يبني مدينة هناك ، ولم يكن ذلك النهر مجرد مجرى من الماء ، وإنما كان رمزاً من رموز ڤرجيل ، يقصد

به النهر الأكبر فى تاريخ الإنسانية ، ومنبع الحياة كما يعبر هو عنه .

وفى ترجمة الحوادث المتتالية التى يقصها ڤرجيل فى حيوية وإخلاص ، ينتهى إينياس من تطوافه ويصل إلى إيطاليا ، وهناك يصبح بطلا أكثر اتزاناً وحكمة من ذى قبل ؛ فهو لم يعد يرتكب الأخطاء ، بل أصبح بعيد النظر يقدر كل الطوارئ الممكنة ويعمل لها حساباً . ولم تذهب متاعبه هباء لأنها زادته تمكناً من نفسه وجعلته أكثر ثقة بالحظ المقدّس الذى يقوده . وهكذا كانت رومة هى نهاية المطاف ، حيث كان يحلم إينياس ببناء أمة صالحة بأفرادها ، وصالحة بحاكمها البطل الذى يبغى السلام ، ويعمل من أجل الواجب .

هذه هى الفكرة الأدبية للإنياذة ، والتى استغرقت حوادثها إثنى عشر كتاباً ، فإذا أضفنا إلى صعوبة إخراج الفكرة صعوبة أخرى هى طول الملحمة استطعنا أن ندرك كم ألحت هذه الفكرة التى استغرق تصويرها اثنى عشر عاماً من ڤرجيل .

ولكن كيف نجح ڤرجيل فى أن يجعل من تلك القصيدة الطويلة وحدة ، رغم كثرة حوادثها المتتالية ، ورغم طولها البالغ ؟ أما السر فى ذلك — إذا تركنا الفكرة التى تجمعها جانباً — فهو النظام الذى بنى عليه ڤرجيل ملحمته ، وقد لاحظ بعض الدارسين (١) أن هناك اتصالاً فى الموضوعات بين الكتب الستة الأولى من الملحمة ، وبين الكتب الستة الأخيرة منها ، وأن التشابه بينهما والتعارض ينتظم الأشخاص والأحداث والعواطف . ويجب أن نلاحظ أن الإلياذة ليست قصة قصيرة ، تعرض المشكلة فى بدايتها حتى إذا ما أتينا إلى نهايتها وصلنا لحل هذه المشكلة . إن الإلياذة معرض واسع لأفكار وفلسفات ، ولذلك لا بدّ فيها من تعارض واتصال وتنوع .

(١) هو الأستاذ كونواى Conway وسنشير إلى مراجعه فى النهاية.

ولم ينس ڤرجيل أن قصته طويلة ، فكان لا بد له أن يمتع القارئ بنوع من المواقف الكوميدية الخفيفة ، التى لا تتعارض مع وقار الملحمة .

* * *

وإذا كنا قد انتهينا من الحديث عن الإلياذة بوصفها ملحمة أدبية ، والعوامل التى أدت إلى نجاحها ، فيجب ألاّ يفوتنا البحث فى الحديث عن الفلسفة التى أثرت فى ڤرجيل ، وإلى أى حد لونت ملحمته .

لقد سبقت ڤرجيل فلسفة الإغريق العميقة المختلفة ، ولم تفنَ فلسفة هؤلاء القوم بفناء دولتهم ، وإنما وصلت للرومان — كما وصلت لغيرهم — فأعجبوا ببعضها وطبعوه بطابعهم . وأما هذه الفلسفة التى لاءمتهم فهى الفلسفة الرواقية ، والرواقية نبعت من عصر فزع فيه الأفراد ، ولم يجدوا ضماناً لحياتهم الخاصة أو السياسية ، وأقامت الرواقية لهم حصناً من أنفسهم يستطيعون أن يعيشوا فيه آمنين معها ومع العالم ، ويتكون هذا الحصن النفسى عن طريق إخضاع العواطف ، وتستوى فى ذلك عواطف الفرح وعواطف الحزن . وبهذه الطريقة لا يفزع الإنسان لما قد يحدث حوله . واعتنق الرومان فى عهد أغسطس هذه العقيدة كما ذكرنا ، وأعطوها اصطلاحاً جديداً ، وسميت باسمهم الرواقية الرومانية . فرواقيتهم ضد الاعتداد بالنفس ، وضدّ الطموح ، وضد عصر الفردية التى تعيش بغير قيود ، وإنما تتركز فى الواجبات الاجتماعية ، وفى خدمة المجموع ؛ وهذا هو المواطن الذى كان يريده أغسطس ، وقد سبق لنا أن ذكرنا أن ڤرجيل بنى ملحمته على هذه الفكرة ، وقصة إينياس مع ديدو تمثل هذه الفكرة فى ذروتها .

وثمة شىء آخر كان فيه للرواقية تأثير فى ڤرجيل ؛ لقد كانت تقول بأن الرجل لم يولد صالحاً ، أو كما يقولون حكيماً . ولكنه يصير كذلك من خلال التجربة وعلى ذلك فلا يعد ما يرتكبه الإنسان خلال فترة تجربته خطأ

ما دام ذلك سيقوده إلى الحكمة ، وهكذا كان إينياس ، فقد كان فى فترة اختبار فى الكتب الخمسة الأولى ، ثم صار بعد ذلك حكيماً وصالحاً ، كما صار رجلاً مكتمل الرجولة .

ولكن ڤرجيل لم يكن يوافق الرواقية على أفكارها لما يعدّه هو مقدساً، وهو العواطف الإنسانية . ولذلك أضفى ڤرجيل على إينياس شيئاً من إحساساته وروحه ، فكان شفوقاً أحياناً وهو ما تعدّه الرواقية تصرفاً سقيماً للعقل الضعيف ، وكذلك كان يميل للغضب والثورة ، وهو ما كانت الرواقية تنكره ، لأنه ضد فلسفتها .

وكذلك لم يقبل ڤرجيل عقيدة الرواقيين التى كانت تقول بأن الرغبة والخوف والحزن والفرح ، إنما هى كلها ثمرة لأحوالنا المادية الشريرة . فهو لم ير أن كل عواطف الإنسان ثمرة لتركيبه المادى الشرير . فليس ثمرة له إلا العواطف ذات الطابع الأنانى ، ولكنه كان يقدس بعض السرور وبعض الأحزان ، وكان يعتبرها أثمن ما فى الحياة .

وهكذا نرى أن ڤرجيل لم يكن مجرد شاعر مقلد لفن أعجبه ؛ وإنما كان ڤرجيل منفعلا بعصره وبمُثله ، وبفلسفته الخاصة وفلسفة زمانه العامة ؛ لقد كان يريد الإصلاح ، ورأى أن يستخدم شعره فى سبيل إصلاح أمته أولا ، وإصلاح الإنسانية ثانياً ، ونحن لا نستبعد بعد ذلك أن يكون ڤرجيل أستاذاً لبعض الملهمين من الشعراء الذين قلدوه فى فكرته ، ورأوا أن يصوروا بشعرهم مشكلات وطنهم ، بل مشكلات الإنسانية عامة .

وهكذا رسم ڤرجيل لهم الطريق ، فساروا فيه خطوات واسعة .

مراجع البحث :

1. Bowra, M. : From Vergil to Milton, (London 1945).
2. Bowra, M. : Heroic Poetry, (London 1952).
3. Abercrombie, L. : The Epic, (London 1922).
4. Conway, R.S.: The Architecture of the Epic (Printed from "The Bulletin of the John Rylands Library". Vol. 9. No. 2 July 1925).
5. Conway, R. S. : Vergil as a Student of Homer. (Printed from The Bulletin of the John Rylands Library. Vol. 13 No. 2 July 1929).
6. Conway, R.S.: The Philosophy of Vergil, (Printed from "The Bulletin of the John Rylands Library Vol. 6 No. 4, January 1922).
7. Murray (Gilbert) The Rise of the Greek Epic, (Oxford 1907).
8. Murray (Gilbert) : Stoic, Christian and Humanist (London, 3rd. edit. 1946).

مشكلة الأم
في مسرحية هملت
للكاتب الألماني كارل شميت

الأستاذ كارل شميت علم من أعلام القانون فى ألمانيا، ولكنه فى العهد الأخير انتقل إلى ميدان البحث الأدبى التاريخى وغدا من فحوله، وقد وضع أخيراً بحثاً مستفيضاً لعله الأول من نوعه فى ألمانيا فى تحقيق المصدر الذى استمد منه شكسبير مقوّمات شخصية « هملت » ، وفى سياق هذا البحث دفع الكاتب إلى عالم الدرس والجدل ببعض آراء محدثة عن مدى تغلغل الواقع أو سيطرة العصر على ما تدبجه يراعة الكاتب أو الشاعر، فيضفى على خشبة المسرح صدى له وظلاً لأحداثه، هذا فضلا عن بضع مسائل أخرى أثارها حول مصدر هذه الرواية وجوهرها.

* * *

ومنذ سنة ١٩٢١ كتبت الباحثة الإنجليزية « ليليان ونستانلى » محاولة أن تقيم الحجة على أن « يعقوب بن ماريا ستيوارت » ملك انجلترا (١٦٠٣ — ١٦٢٥) هو نفسه الذى تمثله شكسبير فى مسرحية « هملت » ، وهو المصدر الذى استمد منه الشاعر مقومات شخصية هذا البطل الذى صوّره، ولكن هذه القضية لم تلق لدى مؤرخى الأدب وشراحه من الانجليز ترحيباً ؛ فأبى « شميت » إلا أن يضطلع بتأييدها عن اقتناع عميق حتى يظفر هذا الرأى بما هو جدير به من تقدير ومطابقة للواقع بين أندية الأدب، إن لم يكن فى العالم كله، ففى ألمانيا على أقل تقدير.

ويستند شميت فى دعواه قبل كل شيء على التماثل الجلىّ بين تاريخى أسرة « هملت » الذى صوره خيال شكسبير وأنموذجه الحىّ من آل ستيوارت « يعقوب » ؛ فقد قتل والد هملت كما قتل والد يعقوب، وتزوجت الأم فى الحالين، وبعد فترة قصيرة، قاتل زوجها. وبعدئذ تساير وقائع المسرح أحداث الحياة فى أن الابن لم يلبث أن غدا موضعاً لاضطهاد زوج أمه وهدفاً لنقمته، وكذلك كان يعقوب وهملت كلاهما بروتستانتى المذهب، على حين اعتنق والداهما المذهب الكاثوليكى.

يعقوب الثانى

ويسير شميت فى تدليله قدُماً ، فيذكر أن مجرد التاريخ الذى صدرت فيه مسرحية هملت وهو سنة ١٦٠٠ ينطوى فى ذاته ومغزاه على دلالات وردت فى هذه التمثيلية لا تخرج عن أن تكون إشارة وتلميحاً إلى أحداث العصر . وفى الفترة التى كتبت أثناءها هذه التمثيلية كان الثقات العارفون بأوضاع الأمور وحقائقها يتوقعون كل يوم وفاة الملكة العذراء إليزابيث التى أدركتها المنية سنة ١٦٠٣ . وكذلك فإن أنصار شكسبير وعلى رأسهم اللورد إسكس ، واللورد سوثهامبتون الذين كانوا من شيعة الحزب الذى أراد أن ينصّب على عرش انجلترا الشاغر فتى من بيت ستيوارت : هو يعقوب ملك اسكتلندا .

وبديهى أنه كان مما يتفق وخطط هذا الحزب ويخدم غايته أن يبدو يعقوب الفتى المختار للعرش على خشبات المسارح فى لندن وغيرها ، لا فى صورة طبق الأصل ، بل محلقاً فى سماء الشعر ، وفى إطار من عبقرى خياله ، وهالة من عجيب سحره ؛ ولكن بالرغم من جلال هذه الصورة فإنها لم تكن لتحجب الصورة الأصيلة للملك الفتى عن عيون الثقات من المعاصرين .

وهناك دليل آخر يسوقه شميت تأييداً لهذه النظرية ، يتمثله فى هذا الغموض الغريب الذى نسج الكاتب خيوطه حول دور أمّ هملت فى هذه المأساة ، إذ يكاد المرء لا يتبين فى موضع واحد منها حقيقة موقف هذه الملكة من جريمة اغتيال بعلها والد هملت ، الأمر الذى يعتبر غاية فى الأهمية بالنسبة لبطل المسرحية ؛ كما شُغلت عقول المعاصرين بحقيقة اشتراك ماريا ستيوارت فى قتل زوجها «هنرى» أمير «دارفلاى» ووالد يعقوب حتى سقط رأس هذه الملكة بين يدى الجلاد . وإذا صح هذا الاستنتاج فإنه من المستحيل حقًّا أن يُغفل شكسبير إيضاح هذه المسألة الشائكة ذات الأهمية الكبرى إلا عن عمد .

ويحاول شميت أن يسوّغ موقف شكسبير إزاء هذا الموضوع ويفسره ، فيقول : «كان من العسير على شكسبير مراعاة لشيعته ولوريث العرش يعقوب أن ينسب إلى أمه جرم الاشتراك فى اغتيال أبيه . ومن الناحية الأخرى كان جمهور شكسبير ومحبو فنه ، فضلا عن انجلترا البروتستانتية ولندن على وجه التخصيص ، راسخى العقيدة فى أن ماريا ستيوارت قد اشتركت فى قتل زوجها ، وكانت طرفاً فى هذه الجريمة !»

وإذن فقد كان من المتعذر على الشاعر الكبير رعاية منه لشعور الشعب الإنجليزى أن يحاول تبرئة ماريا ، ويمسح بقلمه عنها جرم الإسهام فى هذه الجريمة النكراء . ولهذا لم يبق له إلا التحايل للتفادى من هذه المشكلة فى كثير من الحرص والحذر ما واتته السبيل ، وإن كانت هناك حقيقة تاريخية هائلة تطل ببريقها من وراء الأقنعة والأردية التى تبدو فوق خشبة المسرح !

هذا ، ويقرر شميت أن نزول شكسبير على إرادة الظروف السياسية القائمة ، ورعايته لشعور الجمهور ورغباته ، ومحاولته التوفيق بين هذه المتناقضات أمر لا يشينه أبداً فى عليائه ، ولا ينال من عظمته ؛ لأنه بالرغم من القيود والتقاليد التى سادت ذلك العصر استطاع أن يسمو بموضوعه إلى مستوى رفيع فى عالم الفكر ، فخلق شعره من «هملت» شخصية رمزية خالدة ، ومثلا باقياً على الدهر كشخصيتى لاحقيه «دون كيشوت» ، و«فاوست» ؛ ولهذا يقول شميت أيضاً : إن عظمة شكسبير تتراءى فى «أنه استطاع فى دوّامة الاضطراب الذى ساد عصره ، وفى خضمّ مخاوفه ، وعلى دوىّ أعمال الإرهاب والغصب وقتئذ ، أن يكشف عن جوهر المأساة وأصل الواقع ، وأن ينزلهما منزلة الاحترام والتقدير !»

ولم تقف الأقدار القاسية عند شخص الملك التعس وحده ، بل امتدت أيضاً إلى مصائر جيله ومعاصريه جميعاً ، فجعلت منهم ضحايا للخلاف الدينى المشبوب ، ووقوداً للحرب الأهلية المذهبية طوال قرن من الزمن . وكما يقرر شميت فإننا لا نستطيع أن نتصور إضفاء صفات

«هملت» على الملك «يعقوب» إلا فى ظل ما وراء هذه الأحداث ؛ كما أن هذا الفن الشعرى الرفيع الذى حول الصورة الأصلية الحية إلى بطل مأساة مريب، محدود الإرادة معتم التفكير ما زال حتى اليوم مورداً فياضاً يمـد الإخصائيين بمادة غزيرة لتجارب التحليل النفسى .

* * *

ويتابع شميت حديثه فيقول : «إن آل ستيوارت منكودو الطالع قد حاقت بهم أكثر من سواهم شرور الخلاف الدينى ، وجرفهم تياره ؛ فقد عمّد يعقوب كاثوليكياً ثم اختطفه أعداء أمه ونشئوه تنشئة بروتستانتية ، وماتت ماريا ستيوارت معتنقة الكاثوليكية الرومانية ، ولكن كان لزاماً على الولد أن يوثق الصلات بينه وبين جماعة البروتستانت حتى لا يفقد عرش اسكتلندا . . . وهكذا ألقى به منذ رأى نور الحياة فى أتون الحرب المذهبية والخلاف الدينى» .

وعلى هذا فإن هذه الطلاسم المتجددة التى تبدو لشراح رواية هملت وناقديها لم تكن إلا حقيقة بادية ماثلة أمام شكسبير رآها رأى العين : «ملك كان فى أسلوب حياته وفى تكوينه وصفاته نتاجاً خالصاً لتمزق الجماعة والنفاق الدينى !»

وعند هذا الحد يبدأ الكاتب المحقق رسالته الضافية التى تجاوزت حدود هذه التمثيلية عن تسلل الزمن إلى التمثيليات ؛ فمرور الزمن وتواتر حوادث التاريخ لم تمس أعمال شكسبير ولم تنتقص منها ، بل إن العكس هو الصحيح ، فلولا تسلل الزمن وأحداثه ، ولولا ما وراء هذه المواقف المسرحية من حقيقة تاريخية مروعة تبدو للعيان ، ما غدت مأساة هذا الأمير الدانماركى مأساة حقيقية أصيلة .

* * *

وعاد الكاتب من جولته فى آفاق تاريخ الأدب بنتيجة هى : «أن هناك موردين منهما تستمد المأساة مقوماتها وحوادثها ، أولهما الشخصيات والمثل العليا الخالدة فى المأساة القديمة . . . والآخر كما هى الحال فى هملت التجاوب بين الشعراء والممثلين والنظارة تجاوباً مادياً ، فى الفترات التى تقع فيها أحداث تاريخية . . .»

ويستطرد الكاتب فيقول: «وبينما كانت المأساة القديمة تجد أمامها المثل الخالدة والشخصيات التى خلقتها عبقرية الخيال لتغترف من معينها أحداثها ووقائعها نجد فى هملت الفن النادر القديم الذى يعتبر نجاحاً أصيلا للفن الحديث الذى يعتمد الشاعر فيه على الحقيقة التى تصادفه فعلا ليخلق منها شخصية خرافية مثالية تتجسد فى بطل مسرحيته ؛ ولهذا يمكن القول فى غير ما حرج ، بأن الشاعر لم يبتدع أبداً أحداث المأساة لا فى القديم ولا فى الحديث مما كتب ؛ ذلك بأن الواقع المفجع والابتداع القائم على الخيال وحده لا يمكن أن يجتمعا معاً ؛ فوجود أحدهما ينفى وجود الآخر !» .

عن «مجلة المرآة» «دير شبيجل» الألمانية»



دولة مهملة
فى تاريخ مصر الإسلامية

بقلم الدكتور حسين نصار

هنالك دولة صغيرة ، لم تسجلها الدراسات السابقة ، ولم يشر إليها من كتب فى تاريخ مصر فى هذه الحقبة من الزمن ، وإن كانت أحداثها وأخبارها واضحة بارزة فى الكتاب الوحيد الذى بين أيدينا ، ويعالج تاريخ مصر الإسلامية فى عهد الولاة بشىء من التفصيل . وسأعتمد على هذا الكتاب أكبر الاعتماد فى سرد موجز لأحداث هذه الدولة الجديدة ، أقدمه للقارئ لإثبات وجودها . وسأكتفى هنا بإيراد الحوادث دون زيادة منى سوى ما يدعو إليه المقام من الربط والتنسيق .

* * *

فى الخامس من شوال عام ١٨٢ هـ ، قدم وال جديد على مصر من قِبَل الخليفة هارون الرشيد ، وهو الليث بن الفضل . وقدم معه — كالعادة المتبعة حينئذ — حرس ، كان منهم رجل من موالى بنى ضَبّة ، وأصله من بَلْخ من خراسان ، ذلك هو « السَّرِىّ بن الحكَم بن يوسف ابن المقوّم » .

ثم عزل الليث عن مصر ، وتعاقبها الولاة ، ولا زال السرىّ بن الحكم فى جندها خامل الذكر لا يشير إليه التاريخ . ثم برز فى حوادث سنة ١٩٤ على رأس أحد جيوش ثلاثة أرسلها والى مصر حينئذ لإخضاع الثورة التى قام بها أهل نَتُوونُمَىّ (من ميت غمر والجيزة الآن) . واستطاعت هذه الجيوش أن تحرز النصر وتخمد الثورة .

وحين وقعت فتنة الأمين والمأمون ، واضطربت أمور الخلافة فى المشرق — كان لهذا الاضطراب صداه فى مصر ، إذ أخذ السرىّ وبعض أعوان له يغرون الجند بخلع الأمين والدعوة للمأمون ؛ فأجابه الخراسانيون منهم ، وكان مواطنوهم فى المشرق أعواناً للمأمون على الأمين ؛ ثم مال معهم جماعة من عرب مصر . وكاتب المأمون أشراف مصر يدعوهم إلى القيام بدعوته ، فأجابوه سرًّا ، فقويت شوكة أنصار المأمون ، فقاموا تحت رياسة أبى نصر عبّاد بن محمد البلخى مولى كندة يحاربون والى مصر من قبل الأمين ؛ واستطاعوا أن يخلعوه ويطردوه من مصر ، ويقيموا عبّاداً والياً باسم المأمون ، ولكن أنصار الأمين لم يذعنوا ، بل استمروا يقاتلون إلى أن قتل الأمين وانتصر المأمون ، واشترك السرى فى هذه المعارك قائداً لأحد جيوش عباد .

ثم صرف المأمون عباداً عن مصر فى صفر عام ١٩٨ ، وولى عليها المطّلب بن عبد الله الخزاعى ، فتلقاه السرى ابن الحكم متظاهراً بالنصح ، وهو يريد أن يوقع به ، وألا تطول أيامه فى مصر ، فأغراه بأهل مصر ، وأخبره بإسراعهم إلى أهل خراسان ، وخوّفه بعض أشرافهم ، فطلبهم المطلب فاختفوا ، فاتهم بعض كبار المصريين بإخفائهم ، وسجنهم ، فقامت الثورات عليه ، فجرد الجيوش لإخمادها ، وكان السرى على رأس أحدها أيضاً .

واستمر هذا حال السرى بن الحكم إلى جمادى الأولى سنة ١٩٩ هـ ، إذ استطاع عبد العزيز بن الوزير الجروى ، وهو أحد الثوار المصريين ، أن يأسره بالحيلة ويسجنه فى تنيس ، ولكن الجروى بعد ذلك رأى أن يتخلص من والى مصر بمساعدة السرى ، فاتفق معه

أن يطلقه ، وأن ينشر بين الجند أن رسالة وردت من المأمون بولايته ، على أن يخلع المطّلب والى مصر ويترك الجروى على ما هو عليه من بلاد ، فعاهده السرى على ذلك ، واتفقا على عقد بينهما ، فأطلقه الجروى وأذاع أمر ولايته ، فرحب بها الخراسانيون من الجند ، على حين امتنع المصريون ، واشتبك الفريقان فى قتال انتهى بانتصار أتباع السرى .

وأجمع الجند على تولية السرى بن الحكم على مصر فى مستهل رمضان عام ٢٠٠ هـ ، فسكن مدينة العسكر وجعل على شرطته محمد بن عسّامة ، وأخذ فى إصلاح أمور مصر وقراها ، وترك الجروى يستولى على الإسكندرية بادئ ذى بدء . ولكن جماعة من المهاجرين من الأندلس جاءت فى أسطول ، ونزلت بالإسكندرية ، وقتلت نائب الجروى ، وأشاعت النهب والسلب ، وطردت بنى مُدلج منها ، فسار إليهم الجروى وحاصرهم وكاد يتغلب على مقاومتهم ؛ ولكن السرى بن الحكم انتهز الفرصة ، وأراد القضاء على الجروى قضاء تاما ، فأرسل جيشاً إلى حاضرة ملكه تنيس ليستولى عليها إبان اشتغاله فى الإسكندرية ؛ فلما سمع الجروى بذلك اضطر إلى فك الحصار عن الإسكندرية ، والعودة إلى تنيس . وبذلك فسد ما بين السرى والجروى ، ولكن السرى اتصلت المودة بينه وبين الأندلسيين ، فدعوا له بالإسكندرية ، ثم أراد السرى أن تكون له يد على بنى مدلج ، فتوسط لهم لدى الأندلسيين ، فأذنوا لهم فى العودة إلى ديارهم بالإسكندرية . وبذلك كسب السرى الفريقين .

ولكن أمراً ليس فى الحسبان أطاح آمال السرى : فقد فسد ما بينه وبين بعض أشراف الخراسانيين فى مصر ، فشقوا عصا طاعته ، وانضم إليهم مواطنوهم من الجند ، فاستطاعوا خلعه من الولاية ، وتولية سليمان ابن غالب البجلى فى ربيع الأول . ونفى الوالى الجديد السرىَّ إلى إخميم بالصعيد ، ولكنه استطاع أن يكاتب أعوانه من بنى مدلج وغيرهم ، فالتفوا حوله ، وأقبل بهم يريد الفسطاط ، فالتقى أعوانه وجيش الوالى فى قِمن (من أعمال البهنسا حاليا بمديرية المنية) . فحاقت به الهزيمة وأسر هو وابنه ، وأرسلا إلى الفسطاط ، فردّهما الوالى ثانية إلى إخميم وسجنهما هناك .

ولم تبق ولاية سليمان بن غالب طويلا ، بل انقلب عليه الجند بعد خمسة أشهر وخلعوه ، واستحضروا السرى ابن الحكم من إخميم ونصبوه والياً على مصر فى شعبان عام ٢٠١ هـ بموافقة الخليفة المأمون . وأيقن السرى أنه يجب أن يفوز برضا المصريين ليستقر عهده ، فتحرى مودتهم ، فولى على شرطته مثلا ثمانية نفر بالتعاقب ؛ إذ كان كلما شكا المصريون من أحدهم عزله وجاء بآخر ؛ كل ذلك لتغلب أهل مصر عليه وهو يصغى إلى قولهم إلى أن استفحل أمره ، كما يقول ابن تغرى بردى . ثم تتبع خصومه ، فنفى جماعة ، وقتل أخرى ، فتمهدت أموره .

* * *

ولما قام إبراهيم بن المهدى بثورته على المأمون فى بغداد كاتب وجوه الجند فى مصر للقيام بدعوته . فأجابه خصوم السرى : عبد العزيز بن الوزير الجروى ، وسليمان بن غالب ، وعبد العزيز بن عبد الرحمن الأزدى بالوجه البحرى ؛ وسلامة بن عبد الملك الطحاوى بالصعيد ، والحارث بن زرعة بالفسطاط ؛ فمادت الأرض تحت قدمى السرى ؛ ولكنه خرج على رأس جيش حارب به عبد العزيز الأزدى ، وهزمه فى صفر عام ٢٠٢ . وخرج ابنه عبيد الله على جيش آخر هزم سلامة الطحاوى وأسره وأرسله إلى الفسطاط ، فأطلقه السرى تأليفاً لقلبه ، ولكنه هرب إلى الجروى .

أما الجروى فاستطاع أن يستولى على الإسكندرية ، وأن يمد سلامة الطحاوى بجيش كبير استعاد به الصعيد . ثم التقت جيوش السرى والجروى بشطنوف (من مركز

أشمون بمديرية المنوفية الآن) ، فقُتل ميمون بن السرى ، وقائد جيشه ، فى جمادى عام ٢٠٣ . وأقبل الجروى إلى الفسطاط عازماً على حرقها ، فخرج إليه أهلها ، والتمسوا منه الكفّ عنها ، فانصرف .

وأخمدت ثورة إبراهيم بن المهدى فى بغداد ، فثبطت همة أنصاره فى مصر . وثار الأندلسيون بالإسكندرية على عامل الجروى ، وأخرجوه ، ودعوا للسرى . وأرسل السرى جيشاً بقيادة أخيه داود لحرب سلامة بن عبد الملك الطحاوى . فهُزم سلامة ، وأسرهو وابنه ، فأرسلهما داود إلى الفسطاط ، فقتلا فى المحرم سنة ٢٠٤ ه . وسار عبد العزيز الجروى إلى الإسكندرية لاستعادتها ، وحاصرها حصاراً شديداً ، ولكن فلقة من حجر منجنيق أصابته فمات فى صفر سنة ٢٠٥ه .

وفى تلك الأثناء أراد السرى أن يطهر جبهته الداخلية ، ويوطد سلطته ، ويمهد الأمور لابنه من بعده ، فجمع أشراف الجند وأخبرهم أن رسولا من طاهر بن الحسين قائد المأمون قادم عليهم ، ونصح لهم أن يستقبلوه جميعاً ، فخرجوا فى النيل ومعهم إسماعيل بن الحكم أخو السرى ، وخرج السرى فى مركب غير مركبهم ، وكان قد اتفق مع غلام له أن يخرق المركب عندما تتوسط النيل ؛ ففعل الغلام ذلك ، فغرقوا ومعهم أخوه ، وأخرجوا أمواتاً .

وتوفى السرى بن الحكم بعد وفاة عبد العزيز الجروى بثلاثة أشهر فى يوم السبت آخر جمادى الأولى سنة ٢٠٥ . فكانت إمرته على مصر ثلاث سنين وتسعة أشهر وثمانية عشر يوماً .

* * *

وبايع الجند ابنه أبا نصر محمداً فى اليوم التالى من الوفاة ، فوافق المأمون عليه ، وسرعان ما تجددت الخصومة بينه وبين ابن خصم أبيه « على بن عبد العزيز الجروى » ، ونشب القتال بينهما ، فالتقيا بشطنوف ، وعلى جيوش محمد بن السرى أخوه أحمد . فانتصر علىّ ابن الجروى ، وهزم أحمد ، ففر من الموقعة . ثم بعث محمد جيشاً آخر ، على رأسه أخوه أحمد أيضاً . فالتقيا بدمنهور ، وكثرت القتلى بينهما ، وتقهقر أحمد إلى الفسطاط . فتبعه جيش ابن الجروى ، وأراد حرق الفسطاط ، فمنعه أهلها كما فعلوا مع أبيه من قبل . ثم اصطلحا على أن يكفّ كلٌّ منهما عن الآخر .

ومرض محمد بن السرى ، وتوفى ليلة الاثنين لثمان خلون من شعبان سنة ٢٠٦ . فكانت إمرته على مصر أربعة عشر شهراً وثمانية أيام .

* * *

وبايع الجند أخاه عبيد الله يوم الثلاثاء ، فارتبط بالاتفاق الذى كان بين أخيه وعلى بن الجروى . وفى تلك الأثناء كان الخليفة المأمون قد تمهدت له أموره ، فأراد أن يبسط نفوذ الخلافة على مصر ، فأرسل خالد بن يزيد فى جيش من ربيعة والياً عليها بدل عبيد الله ابن السرى ، فامتنع عبيد الله واحتج بأن المأمون قد سبق أن وافق على ولايته ، وبعث أخاه أحمد ليصدّ خالد ابن يزيد . أما على بن الجروى فانتهز الفرصة ، وانضم إلى خالد وساعده على عبيد الله .

والتقت الجيوش بفاقوس ثم تحاجزت . ثم التقت بدمنهور ثم على الفسطاط ، وكان عبيد الله بن السرى قد حفر حولها خندقاً لحمايتها . فتقاتلوا على الخندق عدة أيام انتهت بهزيمة خالد بن يزيد ، وتقهقره إلى دمنهور . فتبعه عبيد الله إليها ، وكانت بينهما وقعات بها فى ربيع الآخر سنة ٢٠٧ ه . ثم ملّ الفريقان القتال فتواقفا وتقهقر خالد ، وفاض النيل فحجز بينهما ولما انكشف النيل تجدد القتال إلى أن انتصر عبيد الله ابن السرى على خالد ابن يزيد فى نهيا (من مركز أنبابة بمديرية الجيزة الآن) وأسره فى شوال عام ٢٠٧ . وآثر المأمون الاعتراف بالأمر الواقع ، فوافق على ولاية عبيد الله بن السرى على ما تحت يده من أرض ، وولاية على بن

عبد العزيز الجروى على ما تحت يديه .

وما أسرع أن تجدد النزاع بينهما : فقد أراد على ابن الجروى أن يجبى خراجه ، فمنعه قوم من أهل الحوف ، وكتبوا إلى عبيد الله يستمدون العون . فأمدَّهم بأخيه أحمد ، فسار على بن الجروى إليه ، والتقيا ببُلقينة ثم بمحلة أبى الهيثم (من مديرية الغربية) فى صفر وربيع الأول . فلم يفز أحدهما بنصر حاسم على خصمه غير أن ابن الجروى اضطر إلى التقهقر إلى دمياط ، مدخل أحمد بن السرى محلة شَرْقيون (الجانب الشمالى من المحلة الكبرى القديمة) ونهبها . ثم تتبع ابن الجروى إلى دمياط . ودخلها ، ثم إلى تنيس ودخلها فى ربيع الأول ، أما على بن الجروى ففر إلى الفرما ثم إلى العريش ثم نزل فيما بينها وبين غزة .

ولم يذعن على بن الجروى للهزيمة ، بل عاد فأغار على الفرما واستولى عليها . وخاف جند عبد الله بن السرى فهربوا من تنيس ودمياط ، فأخذهما على بن الجروى لقمة سائغة ، ثم تقدم نحو شطنوف فأعد له عبيد الله كل عدة ، وعقد قيادة جنوده لمحمد بن سليمان بن الحكم ، فالتقيا بشطنوف فى رجب عام ٢٠٩ هـ. فكان النصر حليف ابن الجروى أول النهار ، ولكن كميناً لعبيد الله أتى ابن الجروى على غرة فانهزم ، وتكرر ما حدث سابقاً : طارد جيش عبيد الله على بن الجروى من شطنوف إلى دمياط ثم إلى تنيس ، حتى ألحقه بالعريش . وعاد على بن الجروى أيضا فى المحرم عام ٢١٠ ، فدخل تنيس ودمياط بغير قتال . ثم أتى محلة شرقيون فبعث إليه عبيد الله محمد بن سليمان . والتقى الجيشان بطوخ ، فانهزم جيش ابن الجروى ، فانحدر إلى مديرية الشرقية .

وفى تلك الأثناء كان المأمون قد تخلص من كل متاعبه ، وقضى على جميع الفتن التى واجهته ، وسيطر على أمور الخلافة فى المشرق سيطرة تامة ، فأحب أن يسترد مصر منتهزاً فرصة الحروب المستمرة بين عبيد الله ابن السرى وعلى بن الجروى ، تلك الحروب التى نهكت قوى الفريقين ، فأرسل أعظم قادة الخلافة فاتحاً لها وواليا عليها ، وأمده بجيش كبير . ولما دخل عبد الله ابن طاهر مصر فعل على بن الجروى معه ما سبق أن فعله مع خالد بن يزيد : تلقاه بالهدايا والأموال وانضم إليه على عبيد الله . وبعث ابن طاهر إلى عبيد الله يدعوه إلى السمع والطاعة ويرغبه ويرهبه ؛ فدافعه عبيد الله ولم يجبه جواباً صريحاً ، فسار ابن طاهر إلى أن نزل بلبيس ، ولا زالت الرسل بينه وبين عبيد الله ، وهو لا يميل إلى شىء من التسليم .

وأراد عبيد الله أن يستعمل الحيلة ، فأرسل إلى المأمون يتلطف إليه ويسترضيه ، وهو فى الوقت نفسه يتخذ الأهبة للقتال ، فحفر خندقه حول الفسطاط ، وجنَّد الجند ، وشحن السفن بالرجال والسلاح . ولكن ابن طاهر كان متيقظاً له ، وإنما تراخى عنه ريثما جُبى الخراج وأتت سفنه من الشام . ولما أتت ولى عليها على ابن الجروى لخبرته بفن الحرب البحرى . والتقى الأسطولان فى معركة بالنيل حالف فيها النصر أسطول ابن طاهر ، فتقدم إلى الفسطاط ونزل على خندقها فى المحرم عام ٢١١هـ ونشبت بينهما المعارك إلى أن طلب بعض قادة عبيد الله ابن السرى ، ومعهم جمع كبير من جيشه — الأمان من ابن طاهر .

وحينئذ فُتّ فى عضد عبيد الله بن السرى ، ودخل مع عبد الله بن طاهر فى مفاوضات للصلح . وفى ذلك الوقت أتى رسول ابن السرى بأمان له من قبل الخليفة المأمون . فقبله ابن طاهر ، وأعطاه أماناً من عنده أشهد فيه جماعة من أشراف المصريين والفقهاء والجند .

وفى يوم الاثنين لستٍّ بقين من صفر عام ٢١١ هـ توجه عبيد الله بن السرى فى أهل بيته إلى عبد الله بن طاهر ، فخلع عليه ابن طاهر ، وأجازه بعشرة آلاف دينار ، وأمره

بالخروج إلى المأمون ، فكانت إمرة عبيد الله على مصر أربع سنين وسبعة أشهر إلا ثمانية أيام . وانتهى بذلك عهد آل السرى ، وعادت مصر إلى خضوعها للخلافة العباسية .

* * *

ذلك هو موجز الأحداث التى رواها الكندى فى « ولاة مصر وقضاتها » ، وابن تغرى بردى فى « النجوم الزاهرة » عن هؤلاء الأمراء الثلاثة الذين ولوا مصر وتوارثوها ، دون أن يعينهم خليفة ، وإنما كان الخليفة يضطر إلى الاعتراف بإمرتهم ، ثم لجأت الخلافة إلى إرسال أشهر قادتها وأعظمهم لإنهاء حكمهم .

لقد ظهروا فى وقت ضعفت فيه سلطة بغداد ، وشاع الاضطراب فى أنحاء الخلافة ، فكانت فرصتهم الذهبية ، فسيطروا على مصر ، ولكنهم ظهروا فى وقت كان فيه هذا الضعف عارضاً مؤقتاً ، فما لبثت الخلافة أن استعادت قوتها كاملة ، وحطمت عهدهم وهو وليد .

* * *

ورأس هذه الأسرة يتصف بما اتصف به رءوس الأسر التى اعترف المؤرخون بدولاتها ؛ فهو مغامر طموح نهاز للفرص ، يحسن الدس ، ويجيد استغلال الأحزاب المتنازعة ، وضرب بعضها ببعض ، والتقرب إلى هؤلاء ثم أولئك ، يبتز منهم كل فائدة ، ولا يلبث أن يطرحهم ظهرياً ، بل يقتلهم شر قتلة ؛ فما أشبهه بأحمد بن طولون !

حقا حارب الطولونيون والإخشيديون الخلافة حرباً سافرة ، واستولوا على بعض أقاليمها ، على حين أن السرى وأولاده لم يستطع أحد منهم أن يستولى على مقاليد الأمور فى مصر كلها ، إذ نافستهم أسرة قوية أخرى ، ظهرت فى الوقت نفسه فى تنيس ، ومدت سلطانها بعض الوقت على جميع الديار المصرية ماعدا رقعة ضيقة حول العاصمة الفسطاط ، بقيت تحت يد آل السرى .

وحقا طالت مدة بنى طولون والإخشيد ، وقصر عهد بنى السرى . ولكن طول العهد أو قصره ، وفتح الأقاليم المجاورة أو عدمه ، وامتداد السلطة أو تقاصها — أمور ليست ضرورية فى تقويم الدول ، وإنما تعتبر فى تقويم قوة هذه الدول أو ضعفها . وكانت الأحوال ميسرة أمام الطولونيين والإخشيديين لضعف الخلافة ، فقووا ومدوا سلطانهم على حسابها ، ولم يكن الأمر كذلك أمام السرويين ، لأن الخلافة كانت لاتزال فى عنفوان قوتها .

وحقا ازدهرت البلاد فى عهد الدولتين المذكورتين ، ولا نعرف شيئاً عن أحوال مصر غير السياسية فى عهد السرى وابنيه ، ولكن ذلك لا يؤدى بنا إلى أن نحرمهم ماهم أهل له ؛ فلعل المراجع التى وصلت إلينا هى المقصرة ، فلم تصور لنا العهد تصويراً كاملا ، إلى جانب قلة هذه المراجع . ولعلنا — لو وصلت إلينا مراجع التاريخ المصرى كاملة — نجد فيها ما نبغى من حقائق .

وحقا لم يشر أحد من المؤرخين إلى دولة السرويين ، ولكن ذلك ليس بالدليل القاطع ؛ فكتب الأقدمين تنقسم إلى فئتين : فئة تتناول تاريخ الخلافة الإسلامية عامة ، كتاريخ الطبرى وكامل ابن الأثير ؛ وفئة تركز اهتمامها بمصر خاصة : أما الفئة الأولى فتخلّ بتاريخ مصر إخلالا تاما ؛ ويكفى تمثيلا لذلك أن أذكر أن الطبرى لا يسوق من الحوادث التى أوردتها شيئاً ، وليس به عن السرىّ إلا عبارة واحدة أتى بها فى أخبار سنة ٢٠٥ ، ونصها : « وفيها مات السرى ابن الحكم بمصر وكان واليها » .

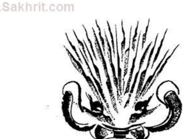
ونقلها عنه ابن الأثير واقتصر عليها . وكان من الفئة الأخرى : الموجز لأنه يتناول تاريخ مصر العام ، كما نرى فى تاريخ مصر لابن إياس ، وحسن المحاضرة للسيوطى ؛ ومنها المفصّل إذ يعالج عصراً خاصا ، ومؤلفوها هم الذين أوفوا العصور التى عالجوها حقها أو أكثره . كما فى كتاب الولاة للكندى الذى أمدنى بأغلب

ما ذكرت من أخبار .

على أن كثيراً من الكتب التى تناولت تاريخ مصر خاصة لا زال مفقوداً . ولعل بعضها كان يعترف لآل السرى بما يستحقون : فهذا هو الكندى صاحب كتاب الولاة يؤلف كتاباً خاصا عن السرى بن الحكم . وجدير بالذكر أنه لم تؤلف كتب عن ولاة مصريين ، غير السرى وابن طولون والإخشيد ، وهم مؤسسو الدول المصرية .

* * *

وصفوة القول أننى أرى وجوهاً كثيرة من الشبه بين بنى السرى وبنى طولون والإخشيد ، غير أن الصورة مصغرة عند الأولين ، ومكبرة عند الآخرين . ، ولكنها على كل حال تجعل من دولة بنى السرى أول دولة نالت الاستقلال الذاتى فى مصر الإسلامية .



الفن في الأقيانوسية

بقلم الأستاذ رمسيس يونان

لو أقمتَ بين شعوب الميلانيز [1]، وحدث أن سألت أحدهم : أين فلان ؟ فأجابك : إنه مريض ، ثم عاودت السؤال : أحقًّا مريض ؟ فقيل لك : كلا ، إنما جلده مريض ، فاعلم عندئذ أن ذاك الذى تسأل عنه قد مات موتاً لا رجعة منه ، أو على الأصح أنه قد مات فى نظرك ونظرنا ، أما فى نظر هؤلاء القوم فإن ذلك الشخص لم يزل حيًّا ، إذ أن لفظ الموت بل معنى الموت ليس لهما مرادف فى مخيلتهم ولا فى لغاتهم . . . وإنما الكون عندهم شبكة من القوى الفعالة ، تتفاوت درجة ونوعاً ، وهى حيناً تتمثل وتتجسم ، وحيناً تحتجب وتكمن . والبدن واحد من الأشكال التى تتعلق بها بعض هذه القوى التى لا تفنى بفنائه ، فهى إذا ما انسلخت من جلدها البالى المندثر راحت تهيم فى الكون بين قواه الخفية ، تلك التى تهيمن على مظاهره البادية ، وأجسامه المرئية .

فليس الأموات إذاً أمواتاً ، بل هم أشدُّ حياة من الأحياء . وليس ما نسميه « بعبادة الأسلاف » تقديساً لقوم عاشوا فى سالف الزمن ، بل هو إقرار بسيطرة الوجود المضمر على الوجود العلن [2] .



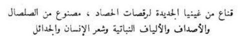
تصوير على قشرة شجر لتزين داخل المعابد فى منطقة سبيك العليا بغينيا الجديدة

(١) مجموعة الجزائر المنتشرة فى عرض الأقيانوس الأكبر أى المحيط الهادى ، وتمتد من المحيط الهندى حتى سواحل القارتين الأمريكيتين. وتقسم هذه المجموعة الكبيرة من الجزر ثلاثة أقسام : القسم الغربى ويسمى إندونيزيا أو (إندونيسيا) ويشمل مجموعة الجزر المحيطة بجنوب شرق آسية ، وأهمها جزر بورنيو وسومطرة وجاوة ، والقسم الأوسط يدعى ميلانيزيا (أى جزر السود) وهو فى شمال أستراليا وكبرى جزره غينيا الجديدة ، وبعضهم يدخل القارة الأسترالية نفسها فى هذا القسم ؛ والقسم الشرقى يدعى بولينيزيا ويمتد شرقاً وشمالا من أستراليا حتى أواسط المحيط الهادى ، وكبرى جزره زيلندة الجديدة ، وهى فى أقصى الجنوب .

(٢) كما يميز الزنوج فى الوجود بين الكيان الظاهر والقوة الباطنة ، يميزون فى البشر بين الجسم والشخص . وإذا أدركنا هذه الفلسفة استطعنا أن نفهم ناحية يختص بها الفن الزنجى ، وهى أنه يعبر عن الأشخاص ، ولا يصور الأجساد ، فلا غرو ألا تنطبق عليه قواعد الفن الغربى منذ أن سنها المثالون الإغريق .



قناع من ايرلندا الجديدة مصنوع من الخشب المصبوغ باللونين الأحمر والأبيض، والعينان من الصدف الأخضر، والقاعدة من الجلود والألياف النباتية



قناع من غينيا الجديدة لرقصات الحصاد ، مصنوع من الصلصال
والأصداف والألياف النباتية وشعر الإنسان والجدائل



ح من غينيا الجديدة يمثل أحد الأسلاف



مسند للعنق من الخشب المنقوش من صنع قبائل كابريمان بغينيا الجديدة

وإذاً فللإنسان وجهان : وجه يبدو حيناً للعيان ، ووجه خفيٌّ باق بقاء الأجرام والصخور والجماجم . . . وهذا الوجه الآخر هو الذى ترمز إليه تلك الأقنعة الرهيبة التى يشيع استعمالها فى كل حفل مقدس بين جميع القبائل المنحدرة من ثقافات عتيقة ، سواء منها شعوب الأقيانوسية ، أو تلك التى تسكن قلب « القارة السوداء » .

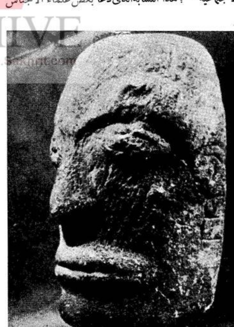
وعندما أخذ النقاد والفنانون الأوروبيون فى مطلع هذا القرن – يلتفتون إلى الفن الزنجى كان هذا اللفظ يطلق إذ ذاك – بلا تمييز – على فن الشعوب التى تقطن قلب القارة الإفريقية ، كما يطلق على فن الشعوب الكثيرة المتناثرة بين آسية وأمريكا فى شتى الجزر الصغيرة والكبيرة التى أصبح يطلق عليها اسم « الأقيانوسية » .

والواقع أن المرء يعجب للتشابه العام بين فنون هذه الشعوب المختلفة ، بل بين شعائرها وعقائدها وجلّ نظمها الاجتماعية (1) ؛ هذا التشابه الذى دعا بعض علماء الأجناس المحدثين إلى الزعم بوحدة الأصل ، أى بانحدار جميع هذه الفنون ، وما يحيط بها من تقاليد – من مركز ثقافى واحد يرجع إلى العصر الحجرى ، وكان على أغلب الظن فى بعض مناطق الشرق الأوسط أو الأدنى ، ثم امتدت أشعته حتى بلغت القارة الأسترالية شرقاً وقلب القارة الإفريقية غرباً ، بل ربما امتدت إلى القارتين الأمريكيتين .

ولقد حسب الرجل الغربى عند انجذابه إلى الفن الزنجى أنه قد وجد فيه تعبيراً عن الغرائز الطليقة والنزوات الماردة ، كما وجد فى الرجل الزنجى – فى رقصاته وأنغامه وفى حفلاته وأزيائه – عنواناً على حياة راضية رخية ، تنساب وفق السجية ، خالصة من المقاييس والتقاليد الضيقة التى اصطنعها المتمدينون . . .

ولكن ما إن اقتربنا من هؤلاء السود ، وأنعمنا النظر فى شئونهم وأحوالهم ، حتى كشفنا عن أنهم أبعد الناس عن حياة الغريزة ، فهم فى فنونهم كما هم فى كل جليل من أمورهم لا يتبعون الهوى ولا وحى الخاطر ، وإنما يسيرون وفق تعاليم دقيقة مرسومة وضعها لهم أسلاف أمجاد ، فإذا ما حاد أو ضلّ الفرد عنها جلب على نفسه وعلى قومه أشدّ النكبات والويلات .

ولقد كان من الشائع المعروف أن هؤلاء القوم إنما



تمثال حجرى من سومطرة يمثل وجه العدو

(1) نقول « شعائر وعقائد وتقاليد اجتماعية » لأننا اعتدنا – بحكم تفكيرنا المتمدين – أن نقسم مظاهر الحضارة هذا التقسيم ، فأصبحنا نميز بين العلم والفن ، وبين الفن والدين ، وبين الفرد والمجتمع ، وبين المجتمع والدولة إلى آخر هذه التقسيمات . بيد أنها تقسيمات مبتدعة ليس لها وجود فى أذهان هؤلاء القوم المنحدرين من ثقافات أولية .

يعبدون الأوثان[1] ، ويتبعون السحرة والمشعوذين ، فإذا بنا نكشف عند الزنوج الأقيانوسيين ، كما عند الزنوج الإفريقيين ، عن آثار عقيدة راسخة قديمة تتعلق بكائن أسمى[2] بلغ من سموه وتعاليه أنه بعد أن خلق البشر لم يعد يعنى بدنياهم وشئونهم . . . ولهذا يلجأ القوم إلى وساطة الأسلاف والطواطم للاستعانة بحولهم وقوتهم .

والطوطم الذى تنتسب إليه القبيلة هو رمز القوة الحيوية : أى رمز الأنوثة . أما الأسلاف فهم رمز الفحولة والبطولة والعلم بأسرار الكائنات . ومن الزواج بين هذين العنصرين تقوم كل حياة وينشأ كل وجود ، إلا أن هذا الوجود – عند الزنوج – وجود متحرك ، فهو فعل لا اسم ، أى قوى فعالة لا تثبت ولا تستقر ، وهذه القوى مراتب ودرجات . فى قمتها قوة الإله الأسمى ، تنوب عنها قوة الأسلاف الأوائل ، وتأتى بعدها شتى القوى الكامنة فى الحيوان والنبات والمعادن . ومعرفة هذه المراتب المتفاوتة من القوى ، وأوصافها وتفاعلاتها ، وسلطانها بعضها على بعض هو ما يسميه الزنوج « علماً » ، ولا يقف على أسراره غير الكهنة بمعونة الأسلاف .

ولا سبيل للحياة دون سند من هذا العلم ، أو قل هذا الدين . فالنسل والزراعة والصيد بل المأكل والملبس – كل هذا لا يتم إلا مقترناً بالشعائر والطقوس ، فى حضرة الطوطم والأسلاف .

ولما كانت هذه الشعائر – بدورها – لا تقوم إلا مع الرقص والأنغام والأقنعة والأنصاب ، ففى الوسع أن نقول : إن الفن[3] عند هؤلاء القوم – إذ كان عماد الدين – هو أيضاً عماد الدنيا ، وعماد الحياة ، وعماد كل وجود .



تمثال أحد الأسلاف من جزيرة ليتى مصنوع من الخشب ، والعينان من الأصداف

(١) الأوثان والأصنام هى بمثابة هياكل تسكنها قوى تفوق قوة البشر .

(٢) يوصف بأنه قادر على كل شىء ولا حد لرحمته وحكمته ، ولكنه ليس موضع عبادة ولا تقام طقوس دينية من أجله ، والرعد صوته والرياح من أنفاسه ، والعواصف علامة غضبه . وهو يسكن السماء ولم يصوره الزنوج قط فى تماثيلهم أو رسومهم . ولكن بعض البحاث يظنون أنهم يرمزون إليه أحياناً بصورة طائر عظيم ناشر الجناحين .

(٣) تتهم الفنون القديمة أحياناً ومنها الفن المصرى بأنها كانت خاضعة لسيطرة الدين ، ولكن من الممكن أن نقلب الآية ، فنقول : إن الدين حين ذاك كان خاضعاً لسيطرة الفن .

أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة

بقلم الأستاذ عز الدين اسماعيل

نتحدث اليوم عن بعض القضايا الأدبية المعاصرة ، وستظل هناك قضايا أدبية تبحث وتدرس ما وجد أدب . وقد تكون قضايا الأدب فى ذاتها واحدة ، أو على الأقل متقاربة فى العصور المختلفة ، ولكنها مع ذلك يعاد فحصها وتعاد دراستها من جديد فى كل عصر من خلال منظار هذا العصر ذاته ، أعنى أن بحث هذه القضايا متجدّد أبداً . وهذا بدوره لا ينفى أن تطور العالم كثيراً ما يخلق أوضاعاً تضيف إلى القضايا الأدبية المألوفة قضايا جديدة . ولم يدّع أحد ، ولا يستطيع أن يدعى ، أن الكلمة النهائية قد قيلت ، أو يمكن أن تقال فى هذه القضايا . فما زال الناس يختلفون فى وجهات النظر ، وليس غريباً منهم أن يختلفوا ، بل الغريب حقاً ألا يختلفوا ، وما زال الحماس يطبع محاولات كل فريق فى الدفاع عن وجهة نظره ، ومهاجمة وجهات النظر الأخرى .

قضية القضايا

ونستطيع أن نطلق عليها قضية المصطلحات ، فإذا كان للأدب قضاياه فإن الباحثين فى هذه القضايا يجدون أنفسهم دائماً — شأن أصحاب كل فن أو حرفة — فى حاجة إلى مصطلحات يتواضعون عليها كيما يسهل عليهم تداول الأفكار ؛ وبمقدار ما تتضح هذه المصطلحات فى أذهان متداوليها يسهل الفهم والتفاهم بينهم على السواء . ومن أجل ذلك أجدنى مضطراً هنا لأن أبدأ الحديث فى القضايا الأدبية المعاصرة بقضية المصطلحات الفنية غير أننى أرجو ألا أذهب فى تجريدها من الأدب ذاته إلى مدى بعيد ، ومن أجل ذلك أختار الحديث عن قضية « الشكل والمضمون » ، ورغم أن الحديث عن الارتباط بين هذين العنصرين فى العمل الفنى قد أصبح الآن مبتذلاً فإنه ما يزال هناك ما يقال فى هذه القضية ، وليس هذا الذى يقال عودة لتأكيد العلاقة الحيوية اللازمة بين هذين العنصرين ، ولا لتقرير التوازن الضرورى بينهما بحيث لا يطغى جانب على آخر ، فإن الحديث فى ذلك تكرار غير مثمر ، ولكننا هنا سنحاول تحديد مجموعة من المصطلحات الفنية التى يستخدمها بعض الكتاب أحياناً دون أن تكون دلالتها محددة لديهم تحديداً كافياً ، حتى إنهم ليستخدمون الاصطلاح الواحد مكان الآخر ، فى حين يكون الفرق بينهما كبيراً فى الدلالة ، أو يكون ما يقصدون إليه شيئاً آخر لا يدل عليه الاصطلاحان معاً .

وقد قرأت فى الكتاب الطريف الذى أصدره أخيراً الأستاذ حسين مروّة بعنوان «قضايا أدبية» قوله : « إن الأدب يصف الطبيعة التى نعيش معها على هذه الأرض ، وإن الأنهار والأشجار والجبال والسهول والوديان والحيوان وما شاء الله من هذه الأشياء التى تتألف منها الطبيعة ، هى أجدر بأن تصلح موضوعاً أو مضموناً للأدب» . وقرأت قوله بعد ذلك بقليل : « لقد جرت المدرسة النقدية القديمة على أن تجعل من صورة الأدب ومادّته ، أو شكله ومحتواه ، أو صياغته ومضمونه ، طبيعتين اثنتين » . فى هاتين الفقرتين نجد الكاتب يرادف بين الموضوع

والمضمون ، ثم يعود ليرادف بين المضمون والمحتوى والمادة . ونستطيع أن نتمثل هذا الترادف ببساطة على هذا النحو : (أ = ب) ، و (ب = جـ = د ٠٠٠) ، ومن ثم يمكن فى سهولة استخراج هذه النتيجة (أ = د) ، أى أن الموضوع هو المادّة فى العمل الأدبى .

وقبل أن نبدأ فى محاولة التحديد لدلالات هذه الألفاظ وما بينها من فروق نود أن نشير إلى أن الأشياء التى تتألف منها الطبيعة لا تصلح فى ذاتها موضوعاً أدبيًّا ، وإنما يمكن أن ينبثق الموضوع من وجودها . وبعبارة أخرى أقول : إن أشياء الطبيعة فى ذاتها عناصر حسية جامدة فى حين أن الموضوع الأدبى يدور حول معنى أدبىّ . وهذا المعنى مرتبط دائماً بالحركة ، بل إنه يمثل الحركة الذهنية الموازية لتلك الحركة الحسية التى نلمسها فى عناصر الطبيعة. فلكى يصبح العنصر الطبيعى مثاراً للكتابة الأدبية لا بدّ أولاً من إدخاله فى إطار معنوى حركى ، فيصبح بذلك موضوعاً أدبيًّا . وأضرب لذلك مثلا بالزهرة ، فالزهرة فى ذاتها ، وفى موضعها الحسى الجامد ، لا تصلح موضوعاً أدبيًّا ، ولكن تفتح الزهرة أو ذبولها هو الذى يصلح .

وأعود — بعد هذا البيان السريع — إلى المصطلحات فأقول: إن الموضوع الأدبى شيء آخر غير العمل الأدبى ، وليس هناك عمل أدبى يتضمن موضوعاً أدبيًّا ، ولا يمكن أن يوجد عمل أدبى يتضمن موضوعاً ، لأن الموضوع دائماً يقع (خارج) العمل الأدبى .

إن العمل الأدبى واقعة حسية ملموسة ، أما الموضوع الأدبى فيعيش فى أذهاننا فحسب ، وهو سابق فى الوجود على العمل الأدبى ذاته . فتفتح الزهرة أو ذبولها فى المثل السابق موضوع قائم فى أذهاننا ، وحين يتناوله الأديب لا ينقله إلى العمل الأدبى ، بل كلّ الذى يمكن أن يتمثل فى العمل الأدبى هو موقف الأديب من هذا الموضوع . ومعنى هذا أن العمل الأدبى يتضمن الفكرة الخاصة لا الموضوع العام .

وهنا يبدأ الفرق بين الموضوع والمضمون فى الوضوح : فالموضوع معنى عام خارج العمل الأدبى ، فى حين أن المضمون يتمثل فى الموقف الفكرى للكاتب إزاء هذا الموضوع ، كما يعرضه عمله الأدبى ، ثم يأتى الفرق بين المضمون والمادة . فمادّة العمل الأدبى هى الوقائع والنماذج والعلاقات التى تتجمع على نحو معين ، وفى إطار خاص فتجارب الأديب عادة هى التى تمده بهذه المادة . والمتفق عليه أن هذه المادة لا تنفصل عن صورتها ، فلا يمكن الحديث عن صورة العمل الأدبى دون أن يتضمن الحديث مادة هذا العمل . فالاتحاد الذى ألفناه وابتذلنا الحديث عنه بين الصورة والمحتوى ، أو كما يقال أيضاً بين الشكل والمضمون ، فيه شيء من التجوز ، لأننا نتصور كما رأينا أن مضمون العمل الأدبى هو مادته ، فى حين أن المادة تختلف عن المضمون ، والاتحاد الواقع فى الحقيقة إنما يقع بين الصورة والمادة ، لا بين الصورة والمضمون . فحين يقول الأستاذ حسين مروّة : « إن شكل العمل الأدبى لا يمكن انفصاله عن محتواه » ، فإننى أفترض على التو أنه يقصد بالمحتوى المادة لا المضمون . والطريف أن الكاتب نفسه قد فصل فى موضع آخر من كتابه — بين المحتوى والموضوع حين قال : « . . . إن القيمة الفنية الصحيحة عندنا ليست تكتمل فى العمل الأدبى إلا بركنين أساسيين هما : الشكل والمحتوى ، وذلك بتفاعلهما معاً ، وبتآزرهما جميعاً على إبراز المضمون الأدبى.

وهكذا يتضح لنا أن الفرق كبير بين الموضوع والمضمون ، وبين الموضوع والمادة وبين المضمون والمحتوى، وأن التآزر أو الاتحاد فى العمل الفنى إنما يقع بين الصورة والمادة ، لا بين الصورة والمضمون . وقريب من العبارة الأخيرة للأستاذ مروّة ، ومما يؤكد وجهة نظرنا ، قول «ناثان كمفورت استار» "N.C. Starr" [1] : « إن الصورة فى الأدب هى الوسيلة التى بها يختار الفنان مادته ويطورها لكى تكشف فى تفصيلها ومجملها عن غرض واحد مؤثر

---

(١) فى كتابه ديناميت الأدب The Dynamics of Literature ص٠

وننتقل الآن إلى قضية أخرى . وقبل ذلك أحب أن أشير إلى أننا هنا بسبيل الحديث دائماً عن القضايا العامة فى حياة الأدب بوصفه جنساً عاما ، دون الدخول فى القضايا الجزئية والتفصيلات التى تتصل بالأنواع الأدبية المختلفة ، كالشعر والقصة والمسرحية . . إلخ ، أما قضيتنا الآن فهى قضية « التقليد » و « العصرية » فى الأدب ، وهى القضية التى تحمل عنوان « القديم والجديد» وهذه القضية ذاتها قضية قديمة ، واجهها القدماء واختلفوا حولها كما نواجهها نحن اليوم ونختلف . غير أن وضع القضية فى عصرنا يختلف اختلافاً جوهريا عنه فى أى زمن مضى ، وعند أى شعب من الشعوب . وإذا نحن تفهمنا عناصر القضية قديماً أدركنا أن أى محاولة لإخضاعها لتفسير خاص مستمد من التبصر بواقعها فى عصرنا تعد محاولة خاطئة فنحن ملزمون أولا بتقبل الوقائع و (العينات) التاريخية ، ثم بعد ذلك نحاول تفسيرها ، لا أن نضع أمامنا التفسير الذى نرغب فى الاعتماد عليه فيما بعد ، ثم نروح نتخذ منه قالباً نفسر عليه وقائع التاريخ قسراً .

فى كتاب « قضايا أدبية » يقول المؤلف : « إن تطور الأدب فى مختلف مراحل الزمن ، وفى مختلف الشعوب والأمم ، يدلنا أن الأدباء كانوا دائماً فريقين لا ثالث لهما : فريقاً يصوّر ولادة الجديد فى قوى المجتمع ، كما يصور انحلال البالى القديم ، أى يعبر عن الحركة التاريخية التى تلد قوى التجدد والتقدم ، وتلفظ القوى التى أصابها البلى والتهرؤ ، وفريقاً يتجاهل ، عن قصد أو غير قصد ، فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه فى العمل الأدبى إلى الفئة التى تعوق حركة الولادة والتجديد يؤكد مصالحها ، ويزين (فضائلها) . . . » إلخ .

ويمضى الكاتب فيقول : « أما الفريق الأول فهو الذى يمثل الأدب الواقعى التقدمى ، وهو الذى يمثل (معنى ثورى الجوهر) كما يقول إنجلز ، حين يمثل صراع القوتين : الجديدة التى تنمو ، والقديمة التى تتعرض للموت . وأما الفريق الآخر فهو الذى يمثل أدب الرجعية والتأخر . . . » .

ويتصل بهذا التقسيم بالضرورة وجهة نظر الكاتب فى الأدب التقدمى والأدب الرجعى . فالأدب التقدمى ببساطة ، وبحسب ما يوحى كلام الكاتب ؛ هو ذلك الذى يتصل بحياة الشعب ، وعلى الأخص بحياة تلك الفئات العاملة التى تقف موقف العداء من تلك الفئة الأرستقراطية المنعزلة عن حياة الآخرين .

والواقع أن كثيراً من عناصر الصدق لا تنقص هذا الكلام ، ولكن الذى يهمنى هنا هو أننى لا أستطيع الاطمئنان إلى عبارة « . . . فى مختلف مراحل الزمن ، وفى مختلف الشعوب والأمم . . . » ، ففى العصر العباسى مثلا واجه الأدب العربى الموقف نفسه حيث برزت مشكلة القديم والجديد . ولكن الموقف حينئذ لم يكن تماماً هو موقفنا الآن من المشكلة ، بل ربما كان الاختلاف بين الموقفين بحيث يعكس الأوضاع .

فأول ما ينبغى علينا الالتفات إليه أن نظرية الصلة بين الأدب والمجتمع لا يمكن أن يقال إنها درست من جانب الأدباء أو النقاد فى ذلك العصر ، أو إنهم كانوا على وعى بوجودها ، فلم نجد فيما نعرف لهم من نقد تقويماً لعمل أدبى ما على أساس من اعتبار لهذه الصلة . وما نسميه اليوم رسالة الأديب لم يكن موضوعاً ملموساً عندهم والمحاولة الجريئة التى قام بها شاعر كأبى نواس وإن كانت تقوم على فهم لضرورة الصلة بين أدب الأديب وبيئته فإنها لم تكن كاملة ، لأن أبا نواس لم يهدف إلى إحداث انقلاب فى فن الأدب يتناول جوهره عند الشعراء الآخرين ولكنه كان يرمى إلى انقلاب لا يتعدى الحدود الشكلية . فلم يقل أبو نواس ، كما لم يقل غيره : إن الشعر ينبغى

أن يكون فى صالح المجتمع ، ينبغى أن يتطور به ويدفع به إلى أمام ، إلى مستوى أرقى مما هو فيه . ولم ينقد ناقد عملا أدبيا من حيث إنه نافع أو ضار بالمجتمع ، كما لم يرفض ناقد شعراً لأنه يساعد عوامل التحلل والتخلف ، وبعبارة مجملة : لم يهتم أحد بالدور الحيوى الذى يقوم به الأدب فى المجتمع .

وبشار وأبو نواس وأبو تمام ، الذين يعدون رؤوس المجددين فى الشعر العربى فى ذلك العصر ، لم يكونوا يتزعمون مدرسة أدبية لها مفاهيمها ولها أهدافها ، كمدرسة التجديد المعاصرة لنا ، فلقد كان وضع هؤلاء الشعراء فى مجتمعهم يبعد بهم كثيراً عن المشكلات الحيوية فى مجتمعهم ، وعن قضايا الناس ، وعن مناهضة الأرستقراطية الحاكمة ، مع أنهم هم المجددون بلا نزاع ، أو على الأقل هم الذين حاولوا التجديد ، ولم يظهر تجديد عند غيرهم له صبغة أخرى . وقد اقتصرت محاولة التجديد عندهم على الخروج على التقاليد الفنية المتوارثة . وكلنا نذكر عبارة أبى تمام حين سئل : لمَ لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب السائل بقوله : ولمَ لا تفهم ما يقال ؟ ونذكرها هنا الآن لأن لها دلالتها الواضحة على أن محاولة التجديد التى كان شاعر كبير كأبى تمام يحاولها لم يكن لها أى هدف اجتماعى ألبتة ، بل على العكس ، كانت هذه المحاولة منه تحيزاً إلى جانب « الأرستقراطية » طبقاً للعرف المتبع . كان أبو تمام المجدد من الخاصة وللخاصة ؛ فى حين كان الشاعر « التقليدى » البحترى هو شاعر العامة الذى « وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته ، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم » — كما يحدثنا بذلك الآمدى .

وهكذا وقع التجديد ، أو محاولة التجديد ؛ من الشاعر الذى انحاز إلى طبقة الخاصة وأهمل العامة . والذى يجدر التنبيه إليه هنا هو أن العامة لم يرضوا عن البحترى لأنه كان يصور لهم مشكلاتهم ، ويدفع بهم إلى الآفاق الجديدة من الفهم والوعى ، ويساعد على تطور حياتهم إلى مستوى أرقى ؛ بل لسبب فنى شكلى صرف ، هو أنهم كانوا يفهمون كلامه لأن لغته كانت قريبة من لغتهم ، وكذلك كان إعراضهم عن شعر أبى تمام لسبب فنى شكلى محض ، وهو أنهم كانوا لا يفهمون كلامه ، لأنه كان يصطنع لغة غريبة على منطقهم .

وهكذا يكون للتجديد والتقليد ، أو للجديد والقديم ، فى ذلك العصر وضع آخر لا يتفق فى شئ مع الوضع الراهن لنفس القضية . فحركة التجديد آنئذ كانت تبتعد عن التقاليد الفنية المتوارثة ، ولكنها فى الوقت نفسه كانت تبتعد عن طبقة العامة أو الشعب . والمجددون والمقلدون جميعاً لم يكونوا يختلفون فى موقفهم حول قضية اجتماعية أو مذهب فكرى ، بل كان اختلافهم فى مسائل فنية شكلية .

ومع ذلك فقد وجد آنئذ قدماء ومجددون ، واحتدم بينهم الصراع ، وانقسم الناس كما هم منقسمون الآن ، بعضهم يؤيد فريقاً ، وبعضهم يؤيد فريقاً آخر ، ولكن المؤكد أن القضية الاجتماعية — التى هى محور هام من محاور الجدل المعاصر فى المشكلة — لم يكن لها فى هذا الصراع وجود ، ولعلها من أجل ذلك لم تثمر محاولة واحدة من تلك المحاولات القديمة للتجديد ، لأنها اقتصرت على تجديد شكلى فحسب . هذا مثال من حياة الأدب العربى .

ومثال آخر من حياة الأدب الغربى ؛ فقد قال رامبو Rimboud الشاعر الفرنسى : « لا بد أن نكون عصريين بصورة مطلقة » . ودوّت هذه الصيحة فى آذان الأدباء الآخرين ، وكانت بمثابة المثير الذى جعلهم يتهيأون لدعوة العصرية Modernism . حدث هذا فى الوقت الذى كان فيه الشاعر أبولينير Apollinaire يتناول فى أشعاره أحياء باريس الفقيرة والأشياء العادية فى الحياة ، والظواهر الجديدة العصرية ، وسرعان ما انتقلت العدوى

من فرنسا إلى انجلترا وأمريكا ، وتمثلت عند إليوت وهمنجواى وأضرابهما .

ويحدثنا الشاعر المعاصر استيفن اسبندر عن النزعة العصرية فيقول : « كان لمذهب العصرية دافعان ، أحدهما فقد قوته ، والآخر قد تحول عن وجهته »(١) .

أما الدافع الأول فقد تمثل فى دعوة رامبو إلى (العصرية) المطلقة ، ومعنى ذلك أن يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة ، كالآلة ، والمدينة الصناعية ، والسلوك العصابى Neurotic Behavior وقد كان إليوت عصرياً عند ما لاحظ فى مقال مبكر له أن ضجة الآلة التى تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء ، وكان عمل العصرى هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب » .

ونعود لنذكر هنا أن أبا نواس كان قريباً من هذا المعنى حين ترك موضوعات الشعر القديمة ، والتمس موضوعاته من الأشياء الحاضرة فى المجتمع ، والطارئة على هذا المجتمع ، وكذلك اقترنت نهضتنا الشعرية فى القرن العشرين بهذا المعنى ، فوجدنا شوقياً — وغيره — يحاول تناول الظواهر الجديدة فى الحياة كالطيارة والباخرة . . إلخ ولم تسفر المحاولتان عن شىء باق ، كما أنها فى الأدب الغربى لم يكتب لها البقاء .

ويقول اسبندر : « أما الهدف الآخر للعصرية فهو — رغم أنه قد يبدو للوهلة الأولى غير مرتبط بالموضوع إلا أنه جوهرى — اتجاه عدائى نحو المجتمع بجميع هيئاته . وقد دعا رامبو إلى فكرة البصق على البورجوازية إلى الحد الذى شملت فيه جميع معاصريه من الكتاب تقريباً . وقد كان العالم الذى صوره أبولينير . . . منظراً من الشوارع والأبنية الأليفة التى كان سكانها مهملين محتقرين مجهولين وقد كانت الأفلام الثورية الروسية المبكرة على قرابة طبيعية من دعوى العصرية ، لأنها كانت تنتمى إلى عصر كانت الحماسات الفنية فيه تفهم الثورة على أنها تمجيد للمضطهدين المحتقرين . . . »

ثم يقول اسبندر : « إن حركة العصرية تثبت لنا أنه لا شىء يفشل مثل النجاح ، فلقد كانت هناك أسباب جعلت نجاحها الباهر سبباً فى القضاء عليها . . . كان مصدر قوتها وضعفها أنها تمجد وتعلى موقف المؤلف أو الفنان فى نزاعه مع العالم الحديث ، ثم تجعله بطريقة ما ينتصر عليه فى تأليفه . . . وكون المؤلف « عصريا إلى أبعد حد » معناه مهاجمة جميع القيم التقليدية بدعوى فسادها التام أو قرب فسادها . فيلقى المرء بنفسه فى تيار الظاهرات المعاصرة ، ويستخدم حساسيته الدرامية ، الممتلئة حقداً ومرارة ، لكى يخلق منها فناً وأدباً .

غير أن هذا الإنتاج المتولد من التعارض بين الفرد والمجتمع ، لا يلبث أن ينتهى إلى موقف كله جمود ، ولا يلبث أثر هذا الجمود أن يظهر فى الإنتاج ، ولذلك كان الانتصار المؤقت للكاتب « العصرى » ليس سوى مرحلة من مراحل تطوره الفنى . لذلك لم يلبث « العصريون » أن عادوا إلى التقاليد وإلى المجتمع ، لأن التجربة والمعرفة وقفت بصورة قاهرة بينهم وبين ما بصقوا عليه » .

وواضح أن هذا الشطر الأخير من دعوى العصرية لم يكن معروفاً — فضلا عن أن يكون واضحاً — لدى أبى نواس أو شوقى ، فقد اقتصرا على مجرد تناول الظواهر المعاصرة كما قلنا ، ولم يحاولا قط استخدام حساسيتهما الدرامية التى تتميز بزيادة المرارة فى أن يخلقا منها فنا أو أدباً . وربما ظهر هذا التوتر بين الفرد والمدينة فى أدب الشبان المعاصرين ؛ ممزوجاً بالقدر الكافى من المرارة ، ولكن الذى يخشى وقوعه الآن — إن لم يكن قد وقع — أن يتجمد هذا الموقف ، ويصبح مجرد صورة عقلية بعد أن أحرز نجاحاً فكرياً . أو — بعبارة أخرى — يكون نجاحه نذيراً بفشله كما حدث فى الأدب الغربى قبل سنة ١٩٣٠

* * *

(١) Highlights of Modern Literature, (A Meutor Book)

والخلاصة أن الوضع الأدبى الآن لم يتمثل بحذافيره ، ولا يمكن أن يتمثل ، فى كل زمان وعند كل الشعوب . وكل ما يمكن أن يقال هو أن الوضع الأدبى عندنا بالأمس القريب حين كانت الثقافة قاصرة على الخاصة ، وكان المجددون بالضرورة من بين هؤلاء الخاصة ومن المقربين لطبقة الحكام ؛ هذا الوضع الأدبى نفسه بينه وبين الوضع الأدبى الذى تحدثنا عنه آنفاً فى العصر العباسى شبه فى العموم ، وإن اختلف عنه أيضاً فى التفصيلات بعض الاختلاف ، كما أنه يمكن التماس بعض خطوط التشابه بين قضية التجديد فيه وشطر من قضية العصرية فى الأدب الأوروبى الحديث .

ونحن اليوم غيرنا بالأمس ، فقد اتسع ميدان الثقافة ، وتغيرت نظرة الناس إلى الأدب ، وأصبح إدراك القيمة الحيوية للأدب أمراً مقرراً يتخذ منه كل أديب يحاول التجديد ، وكل ناقد يدرس قضايا التجديد ، الأرضية التى يرتكز عليها .

الفكرة الحية ، والكلمة الحية ، والصورة الحية ، هذه هى عناصر العمل الأدبى الناجح . وغاية ما يصبو إليه كل أديب مجدد هى أن ينتج العمل الأدبى الحى . وهنا أحب أن أوضح تصورى لقضية الجديد والقديم فى وضعنا الراهن . فليس هناك أدب جديد وأدب قديم ، ولكن هناك العمل الأدبى الحى والعمل الأدبى الجامد . بل نستطيع أن نكتفى بأن نقول : هناك العمل الأدبى والعمل غير الأدبى ، لأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا كان حياً .
وهذا الفهم ربما ساعدنا على إزالة الوهم من أذهان بعض الشبان الذين يحسبون أن الأدب يكون جديداً إذا كان الشبان هم منتجيه ، وأنه يكون قديماً إذا أنتجه الشيوخ .
وعندئذ تبدأ معركة عجيبة بين الشبان والشيوخ ، يكون البادئ فيها — بحكم الحماس والحرارة — هم الشبان ، وتأخذ المعركة شعارها الشائع : « معركة الجديد والقديم »

إن المعركة بين الشبان والشيوخ لا يمكن أن تكون تماماً هى معركة الجديد والقديم ، وعنصر السن لا يمكن أن يكون هو الفاصل بين الأدب الحى والأدب الفاقد الحياة .

غاية الأدب

ومن قضايا الأدب المعاصرة قضية الهدف من الأدب وصورتها هى : لمن يكتب الأديب ؟ ذلك أن المفروض دائماً أن صوت الأديب لا يتبدد مع الهواء ، بل ينفذ إلى القلوب والأفهام ليصنع هناك شيئاً . وإذا قلنا إن لهذا الأدب مضموناً فإننا نعنى — بحسب ما سبق أن رأينا — أن لصاحبه فكرة خاصة فى موضوع ما ، أو موقفاً خاصاً من هذا الموضوع ، وهو يريد أن يلقى بهذه الفكرة فى قلوب الآخرين وعقولهم ، أو يشرح لهم هذا الموقف الذى اتخذه لنفسه ، وهو فى أى المعنيين يتوجه إلى آخرين .
هذا المعنى الشائع يكتنفه كثير من المخاطر الناتجة عن التصور العام . ذلك أن رغبة الأديب فى أن يؤثر فى الآخرين ويكسب رضاهم مقرونة بأن يحدثهم فيما يعنيهم ، وهنا يحتمل من الأديب أن يخضع لهذه الإرادة الخارجية ، متجاهلاً أن موقفه الفكرى الخاص له خطره حتى يكون أدبه عظيماً ، أو حتى يكون — على الأقل — أدباً ذا قيمة.
وقد سبق لى أن أشرت (١) إلى أن « الحد الفاصل هنا بين الأدب العظيم والأدب التجارى غاية فى الدقة . فالأديب العظيم يستطيع أن يؤثر فى مجتمعه ، وأن يكسب رضاه ، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع ، بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضاً للمجتمع . والأديب التجارى وحده هو الذى يتملق الجماهير ، ويخضع لها ، ويترك إرادته تذوب فى إرادتها ، والأول هو الذى يؤدى دور الأديب الحق فى مجتمعه ، حين يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فيه ، وهو تأثير له خطورته لأن له خطته وهدفه . أما الثانى فلا يمكن أن يكون عامل دفع فى مجتمعه ، لأنه سيترك المجتمع يدور فى نطاق ذاته» .

(١) فى كتاب « الأدب وفنونه » .

ومن هنا أعجبت أول الأمر عند ما رأيت الأستاذ حسين مروّة يرفض الوضع القديم للقضية وهو : « لمن يكتب الأديب » ؟ ، ويجعل مكانه : « عن أى فئة من المجتمع يكتب الأديب ؟ » . ولكننى عدت فوجدت فى هذا التحديد للفئة التى يكتب عنها الأديب تضييقاً لامبرر له ، فليس المفروض أن يكون الأديب بوقاً تتضخم فيه أصوات هذه الفئة من الناس أو تلك . والقول إن الأدب مرآة تنقل الحياة أو تعبرعنها قول مبهم فى رأى « ولك Wellek » الناقد الأمريكى المعاصر . ونحن لا نريد أن نلغى الدور الذى يقوم به الأديب فى مجتمعه ، وهو التأثير ، وهذا التأثير لا يمكن أن يحدث على النحو المرضى إلا أن يكون للأديب نفسه موقفه الفكرى الخاص من مجتمعه . وقد أكد الأستاذ حسين مروة نفسه حقيقة أن الأديب يتأثر بمجتمعه ثم يؤثر فيه ، وهذا يجعله مرة أخرى يعود لتأكيد الوضع القديم للقضية وهو : لمن يكتب الأديب؟

والنتيجة : أن الوضع القديم للقضية له عيبه ، وكذلك الوضع الجديد له عيبه .

وعيب الوضع القديم أن التساؤل عن الناس الذين يكتب « لهم » الأديب وحسب يمكن أن يورطنا فى الاعتراف بالأدب التجارى وأدب الدعاية .

وعيب الوضع الجديد أن التساؤل عن الناس الذين يكتب « عنهم » الأديب وحسب يمكن أن يلغى المضمون الحيوى الذى يتمثل فى موقف الأديب ذاته من مجتمعه .

وهنا قد يكون التوفيق هو الخطوة المنتظرة ، ولكننى لا آخذ على نفسى تحمل هذه المهمة ، وإن كنت أعتقد أن مجرد الاكتفاء بأن نسأل : « لماذا يكتب الأديب » ، يمكن أن يكون وضعاً أكثر أماناً للمشكلة . وعندئذ يكون الجواب فى بساطة : إنه يكتب ليعبر عما فى نفسه ويؤثر فى الآخرين ، فلا نلغى ذاته من ناحية ، ولا نفصله عن المجتمع الذى يعيش فيه من ناحية أخرى .

العالمية والمحلية

ويتصل بالقضية السابقة — إلى حد ما — قضية جديدة حقاً فى حياة الأدب ، وهى قضية « العالمية والمحلية» . وأمام هذه القضية يختلف الأدب القديم والأدب الحديث اختلافاً جوهريا ، فإن أحدهما يبدأ من حيث ينتهى الآخر ، وفى بيان ذلك أقول : إن الأديب القديم كان محصوراً فى مجتمعه ، محدود الأفق ببيئته ، منقطع الصلة بالعالم الخارجى وما يقع فيه من أحداث إلى أن تؤثر هذه الأحداث فى حياته ومصالحه تأثيراً مباشراً . وهو فى مجاله الضيق ذاك يجد فى الخيال أداة كافية لتوسيع مجال تجربته ، فإذا به يلتمس فى الوقائع الجزئية ، والعلاقات المحلية المعاصرة له وسيلة إلى فهم العام Universal من بين التفصيلات . ومن ثم كان دور الأديب تجريدياً حين يحاول أن يستخلص من الخاص Particular ذلك العام ، حين يخرج من المحلى إلى العالمى ، حين ينتقل من الفردى إلى الإنسانى . هكذا كان طابع الأدب القديم ، ولم يكن من الممكن فى تلك الظروف التاريخية القديمة أن يكون غير ذلك .

غير أن العصور الحديثة قد دخلت فيها عناصر حيوية قلبت هذا الوضع رأساً على عقب . وأخصّ من هذه العناصر التقدم العلمى الذى أحرزه العالم ، والوضع السياسى أو — لكى أكون دقيقاً — الوعى السياسى الذى دبّ فى كل زاوية من أركان هذا العالم .

أما من الناحية العلمية فقد كان للنجاح الذى أحرزه الإنسان فى هذا المضمار أثره فى خلق مجموعة من القيم الجديدة والعلاقات الجديدة بين شعوب العالم . وليست سهولة الاتصال بين هذه الشعوب إلا أثراً من آثار العلم الحديث . وكان من شأن هذا الاتصال السريع اليسير أن نشأت علاقات كثيرة بين الشعوب ، وأصبح التعامل بين بعضها فكرياً واقتصاديا أمراً لاسبيل إلى دفعه . ومن ثم أصبح ما كان الأديب القديم يراه خيالا حقيقة ملموسة

وأصبح الآخرون ، وإن كانوا بعيدين ، يعيشون فى حياتنا ونعيش فى حياتهم ، ونتبادل معهم التأثير والتأثر . ومن ثم لم نعد فى حاجة إلى عالم خيالى نسبح فيه لأن عالمنا قد صار رحباً بما فيه الكفاية .

وليس هذا وحده أثر التقدم العلمى ، فقد غير العلم كثيراً من معارفنا ، وأطلعنا على أشياء كنا نجهلها ونحسب الخوض فيها من وهم الأباطيل . وهذا الوعى العلمى كان له أثره فى حياة الأديب المعاصر . وتكشف الحقائق العلمية للأديب المعاصر يساعده على تشكيل فنه على أسس فكرية غير التصورات الوهمية القديمة .

ولم يكن فى الأدب القديم أى أثر لوعى علمى كهذا ، لأن العلم ذاته ، فضلا عن أنه كان بعيداً عن متناولهم ، كان ممزوجاً بعنصر خرافى فى كثير من الأحيان . وقد ظل هذا دأب الأدباء حتى بعد عصر النهضة فى أوروبا . وكما يقول إيفور إيفانز [١] : « المؤكد أن الشعراء وغيرهم من الكتاب الإبداعيين فى القرن السادس عشر لم يشعروا على أى نحو قوى بأثر العلم ، والظاهر أن شكسبير كان مكتفياً بكتاب بلينى Pliny التاريخ الطبيعى Natural History وبوجهة نظر العصور الوسطى فى علم الفلك . ولكننا بعد ذلك سرعان ما نجد العلم بنظرياته الحديثة يتغلغل فى عقول الأدباء ، بل ربما شاركوا هم فيه أيضاً مشاركة فعالة كما صنع جوته مثلا . وقد كانت نزعة الشك فى الأدب الحديث أثراً من آثار التقدم العلمى ، والشك ليس سوى فقدان الثقة فى القيم القديمة .

وهكذا ساعد التقدم العلمى على إفساح الرقعة التى يعيش فيها الأديب الحديث من جهة ، كما عمل على تعميق فهمه للأشياء خارجه ، وخارج إطار بيئته المحدودة ، ومن ثم أصبح من اللازم للأديب المعاصر أن يكون على صلة بالآفاق الإنسانية العالمية حتى يستطيع تصور وضعه المحدود فى بيئته المحلية ؛ إنه يفهم العالم لكى يفهم نفسه ، أو يفهم العام لكى يفهم الخاص .

هذا من ناحية العلم .

أما من ناحية السياسة فقلما كان الأديب يشارك فيها قديماً ، إن شارك فيها فإنما يشارك فى موقف محلى محدود . ونحن نعرف أن كثيراً من أدباء الأمويين والعباسيين كانوا يشاركون فى السياسة بهذا المعنى المحدود ؛ ولكن ليس هذا هو موقف الأديب المعاصر ، فقد تغلغلت السياسة فى حياة الأديب ، رضى بذلك أم لم يرض ، حتى ليلاحظ « درنكووتر » أن الإنسان فى السنوات الأخيرة قد أصبح تحت ضغط الحوادث حيواناً سياسياً ؛ لقد أصبحت السياسة همّ كل إنسان ، ونتج عن ذلك إحساسنا بالتفاعل القوى بين الفرد والجماعة ، واتسع نطاق هذا التفاعل السياسى حتى جعل من العالم كله بنية سياسية ، وأصبح على كل أديب أن يحدد موقفه ، إنه يفهم التيارات العامة مرة أخرى لكى يحدد هذا الموقف الخاص .

هذا التحول الناشئ عن التقدم العلمى وانتشار الوعى السياسى قد قلب القيم عند الناس من مثالية خيالية إلى مثالية عملية . وتستطيع أخيراً ، وفى بساطة ، أن تسمى هذه المثالية العملية بالواقعية ؛ فالواقعية تتمثل فى عناية الأديب بالمشكلات المحلية فى إطار التصور العالمى ، وهى بذلك نقيض العمومية ، أو ما نطلق عليه اسم الإنسانية .

وما زلنا بعد ننتظر المصير .

(١) انظر : Literature and Science, G. Allen Unwin, 1953, P. 18.

مدرسة الفيلم السوفيتي

بقلم الأستاذ صلاح عز الدين

تعتبر مدرسة الفيلم السوفيتي تاريخاً وبناء من أوضح المدارس السينمائية ؛ فقد ولدت فى أحضان ثورة ذهنية واجتماعية شقت طريقها وفقاً لفلسفة مستندة إلى أسس علمية ، وطبقاً لبرامج مرسومة محدودة .

ولقد مضى الآن ربع قرن منذ أن انتقلت السينما السوفيتية من مرحلة الفيلم الصامت إلى الفيلم الناطق ، وانتقلت معها إلى مرحلة واضحة المعالم ما زالت تتعمق وتزداد وضوحاً مع التطورات الفنية والفكرية .

ولقد كان من حسن حظ هذه المدرسة أنها عرفت النطق فى هذه الفترة بالذات . . . فقد نطقت مع برنامج من برامج « الأعوام الخمسة » ، ١٩٢٨ — ١٩٣٢ ومعنى ذلك أن السينما السوفيتية قد شاركت المجتمع السوفيتي فى أولى خطواته نحو بناء كيانه وشخصيته ؛ ومن هنا يأتى هذا الوضوح الذى يتصف به تاريخ مدرسة الفيلم السوفيتي . فهو التاريخ الذى سار فيه المجتمع السوفيتي نفسه .

ومع أول برنامج للأعوام الخمسة أتيح للسينما السوفيتية أن تبدأ فترة « بناء وتعمير » فى وسائلها وأفكارها بعد فترة غير قصيرة من المشقة فى التجربة والفحص والاختبار .

ومنذ عام ١٩٣٢ ، بدأ العالم السينمائى يعرف إطاراً جديداً للمضمون الفنى هو المضمون الذى حملته الدولة والشعوب فى الاتحاد السوفيتي ، وأصبح بعد ذلك مضموناً معروفاً محدد المعالم ونعنى به « كل الأفكار والصور التعبيرية الداخلة فى مفهوم الواقعية الاشتراكية » .

ولقد بدأت « الواقعية الاشتراكية » فى ذلك الوقت امتداداً لنوع من الواقعية الإرهاصية الفنية فى الكتابات والأعمال المختلفة كانت تشير إشارات اجتهادية إلى ملامح مجتمع اشتراكى لم يتمكن بعد من رسم شخصيته رسماً برنامجياً محدداً . . . حتى جاء عام البرنامج الأول فتحدد الطريق أمام السينما على نحو ما تجدد أمام بقية الفنون والعلوم ، والاقتصاديات ، والسياسات .

ومن الممكن أن تتقصى هذه الإرهاصات فى أفلام السنوات السابقة على أول برنامج للأعوام الخمسة — أفلام إيزنشتين وبودوفكين ودوفشنكو أيام السينما الصامتة أفلام الملاحم التاريخية ، والدراما الاجتماعية .

كانت هذه الفترة أغنى وأخصب فترة فنية فى تاريخ السينما السوفيتية بالرغم عن الصعوبات البالغة التى كانت تحيط بالصناعة والعاملين فيها . . . فى هذه الفترة بالذات كان المجتمع السوفيتي كله يعيش على حدود عسكر فيها الأعداء ، والعداوات ، والمؤامرات ، ولم تكن السينما فناً يتمتع بأى لون من ألوان الأمان والاستقرار ، ولم يكن الفنيون ينهجون طريقاً شقه لهم سلف أو استعاروه من صناعة مجاورة ، وإنما كان عليهم أن « يبحثوا عن أنفسهم » وأن يعبروا عن مجتمع جديد ولد من متناقضات مجتمع قديم .

كان موقف السينما السوفيتية فى ذلك الحين موقفاً ثورياً بكل ما يقتضيه المعنى الثورى من جهود البحث والخلق والبناء .

ويتمثل هذا المجهود فى أصدق صوره فى أفلام هؤلاء



إيفان الرهيب

المخرجين الثلاثة : إيزنشتين وبودوفكين ودوفشنكو . وتكاد أفلام هؤلاء الثلاثة تحدد بنفسها معالم المدرسة السوفيتية حتى اليوم ، بالرغم مما بينهم من فروق فى الكفايات والاتجاهات وأساليب التعبير ، ولكنها كلها فروق ذاتية لا تؤثر فى التلاوين الفعلى لهذه المدرسة ؛ فروق أشبه ما تكون بالفروق فى الملامح فى الأسرة الواحدة .

* * *

ويعتبر إيزنشتين من أقوى المخرجين السينمائيين فى العالم كله بالرغم من أنه لم ينجز أكثر من ستة أفلام ، ولكنها كلها أفلام من نوع ضخم تتصدى لمشكلات عويصة معقدة وتنتهج أسلوباً خاصا فى التعبير ، ويكتب كل منها بنصيب كبير من التجديد الفنى ، وتمثل حتى اليوم نماذج فى الخلق السينمائى ، وما تزال – بالرغم من سرعة التطور فى صناعة السينما العالمية – مستعصية على التقليد والمحاكاة .

ودخل إيزنشتين ميدان السينما قادماً من المسرح حيث عرف قيمة الأداء الفنى المعبر . . . ولكنه عمل بالسينما وهى بعدُ فنٌ أبكم لا ينطق فيه الممثل ، فكان عليه أن ينقل التعبير المسرحى من الكلمة إلى الصورة .

وهنا ، فى هذا المسعى بالذات ، تتمثل براعته الأولى فى « إخراج » التعبير إلى العين والوجه واليدين . ودراسة الوجوه فى أفلام إيزنشتين الصامتة أقوى حجة تنهض فى وجه الاتجاه المدمر فى الأفلام الحديثة التى تعتمد على الحوار الدَّرِب المنمق .

فإذا أضفنا إلى هذا أن إيزنشتين قد درس الهندسة أولا ثم تركها إلى الفن ، فى المسرح والسينما ، بعد أن استدرجته ثقافته الواسعة العميقة إلى التعبير عن أفكاره وأفكار مجتمع جديد . . عند هذا نستطيع أن نتبين العوامل الفعالة فى تكييف أسلوبه الفنى ، وهو أسلوب يمتاز بالدقة البالغة فى تنسيق التفاصيل وتجمعها ، والميل إلى إبراز النسب والأبعاد بين الأشخاص والمواقف والنتائج ، والنفور الشديد من الوقوف عند العواطف والأهواء والميول ، والسعى الدائم إلى تحديد المكان والأشخاص بطريقة الحصر العام ثم الانتقال التدريجى المحكم من العام إلى الخاص، ترى هذا كله واضحاً فى فيلم « المدرعة بوتمكين » مثلا . . وهو فيلم يتناول قصة التمرد الذى قام به بحارة المدرعة احتجاجاً على سوء معاملة الضباط القيصريين ، وقسوة الحياة المفروضة عليهم وفساد الغذاء الذى يقدم إليهم ، ثم ما تبع ذلك من إرساء المدرعة بالميناء ، وهبوط البحارة إلى المدينة ، وانضمام الشعب إليهم ، ثم خروج جنود القيصر عليهم جميعاً فى مذبحة رهيبة دامية .

فى هذا الفيلم ، وفى مشهد « الدرج » المشهور يعرض إيزنشتين نموذجاً رائعاً للبناء الدرامى البالغ الدقة فى مجموعة طويلة من التفاصيل الصغيرة تتجمع كلها لتؤكد المغزى الحقيقى للفيلم كله . . المغزى المتمثل فى الصراع بين أسلحة القيصر وتضامن المقهورين على أمرهم . يبدأ إيزنشتين بجموع من الأهلين يهرعون فى القوارب إلى المدرعة ، يحملون أغذية إلى البحارة المعتصمين ، يحملون خبزاً وطيوراً وفواكه وهم يلوحون بالمناديل والبيارق والقلانس تعبيراً عن تضامنهم وفرحتهم . . ثم نرى جموعاً أخرى واقفة على الميناء ترقب ذلك وتسانده ملوِّحة هى الأخرى بمناديلها وبيارقها وقلانسها . . ثم ما تلبث هذه الجموع الواقفة أن يدبَّ بينها الذعر والهلع حين تسقط عليهم ظلال طويلة سوداء . . ظلال جنود الحرس القيصرى المقتربة نحوهم . . ويزداد الفزع والرعب حين تتوقف صفوف الجنود . . وترتفع البنادق إلى الأكتاف . . ثم ترتفع ذراع الضابط على رأس الفرقة . . ثم تهبط فتنطلق آلاف الطلقات دفعة واحدة . . وتسقط أجسام فى الجموع ، يسقط رجال ونساء وأطفال . . كأبنية تتهاوى . . وتحت هذه الاجسام أجسام أخرى ، أجسام أطفال وكهول لم يقووا على الهرب والفرار ثم يتقدم الجند خطوات، ثم يتوقفون وترتفع البنادق إلى الأكتاف مرة أخرى . . وترتفع ذراع الضابط ثم تهبط . . ومعها الطلقات وسقوط آخرين فى صفوف الشعب ويندفع الشعب إلى الدرج الواسع . . فتطلع عليهم فرقة أخرى من الجنود . . وتتكرر المشاهد المشابهة .

وينتقل إيزنشتين ، وسط هذه المعركة ، بين عدد هائل من تفاصيل الهلع والقسوة والموت . . . أمٌ تحمل طفلها وتطوقه بذراعيها لتحميه من فوهات البنادق ، وتسقط صريعة ، ثم تتحامل على نفسها ، وتجر جسمها زاحفة إلى أقدام الجنود كأنها تتضرع أو تصد . . والجنود لا يتوقفون وإنما يطأون بالأقدام كل شىء أمامهم، ويتابعون الهبوط كأنهم أجسام ميكانيكية تحمل البنادق . ويتقابل الجمعان : الجمع المسلح والجمع الأعزل ، ثم يظهر الفرسان شاهرين على جيادهم ، يحاولون تفريق الطوفان المتجمع ، ويلتحم الجميع فى معركة لا يميز فيها الموت بين الأعزل والمسلح . حتى يتمكن المسلحون أخيراً من إخلاء الميدان الذى يبدو بعد ذلك مقفراً إلا من صور الموت . . وهنا ينتقل إيزنشتين بين تفاصيل الموت، تفاصيل صغيرة دقيقة ، ينتقل بينها فى عربة طفل

سقطت على الدرج وتهاوت إلى الميدان بلا أم تقودها فى هذه « الرحلة الصغيرة » بين آثار المعركة. وعندما تصطدم العربة بالجدار فى نهاية الميدان يكون المتفرج قد اطلع على تفاصيل آثار المعركة كلها .

يعبر إيزنشتين فى هذا المشهد البنائى عن أسلوبه التفصيلى التجميعى ، وهو أسلوب لم يسبقه إليه مخرج سينمائى . فقد أنتج هذا الفيلم عام ١٩٢٥ . لقد أصبح هذا الأسلوب الآن قاعدة متبعة فى تصوير المعارك . ولكنه لم يكن عند ايزنشتين مجرد مشهد بارع لمعركة دامية ، وإنما كان أسلوباً تعبيرياً طبقه فى كل مشاهد الفيلم ، ومن مجموع هذه المشاهد قدم إيزنشتين فيلماً طويلا مكوناً من آلاف التفاصيل المرتبة ترتيباً تصاعدياً إلى نهاية الفيلم .

اتبع إيزنشتين هذه الطريقة الهندسية فى بناء الفيلم بأن قسمه خمس مراحل : المرحلة الأولى على ظهر المدرعة ، وبداية السخط ، ثم التمرد والهياج — ثم يبدأ المرحلة الثانية بقيام القبطان بمحاولة سحق المتمردين بالقوة بأن يجمع ضباطه وبعض الجنود ويأمرهم بإطلاق النار ، ثم يلتحم الفريقان ويتكاثر البحارة على الضباط . ويجهزون على معظمهم على حين يحاول الباقون الفرار — وهنا ، فى هذه المرحلة ، يقدم إيزنشتين صورة غير كاملة « لمذبحة » ناقصة ؛ تمهيداً للمذبحة على الدرج . كما بيناها ، ثم يقدم المرحلة الثالثة فى الميناء فيستعرض حياة الناس ، ثم استقبالهم لخبر التمرد على ظهر المدرعة ، وإعلانهم تضامنهم مع الثائرين ، ثم تأتى المرحلة الرابعة التى قدمناها وتنتهى بمدافع المدرعة تطلق نيرانها على الجنود القيصريين الذين يسقطون أو يفرون . . وتنتهى هذه الطبقة برحلة عربة الطفل تستعرض الآثار المحزنة التى فرضت على الشعب ثمناً لانتصاره . أما المرحلة الخامسة والأخيرة فتدور على ظهر المدرعة وقد حل الظلام ولم ينم رجالها وإنما بقوا ساهرين يحرسون انتصارهم . . وفجأة . يبرز خطر جديد . . فالأسطول قادم ! ويرسل البحارة على المدرعة إشارات استنهاض لزملائهم على قطع الأسطول : « أيها الرفاق ! انضموا إلينا نحن إخوة » . . ويسود الصمت . والقلق . . فإن قطع الأسطول لا تجيب . ويقرر البحارة على المدرعة أن يتقدموا لملاقاة الأسطول . وتتقدم المدرعة ، والمدافع مشرعة — والقلق والأمل يسيران معها — نحو بقية قطع الأسطول ، وتقترب المدرعة . . فإذا بالأعلام ترتفع على السفن الأخرى تحية لبطولة المدرعة . . لقد تمكن البحارة الآخرون من السيطرة على سفنهم ، واستطاعت « بوتمكين » أن تعبر سالمة بالرغم من أوامر القيصر باعتقالها .

لقد يبدو هذا الفيلم وكأنه يروى قصة تمرد مجموعة من البحارة ومصرع بضعة آلاف من أبناء الشعب . . ولكنه ، فى الحقيقة ، يلخص قصة الثورة السوفيتية بأسلوب روائى بنائى محكم ، وبهذا الفيلم يثبت إيزنشتين أنه يعرف كيف يعبر عن فكرة كبيرة عن طريق التفاصيل الصغيرة .

وعندما رأى العالم الخارجى فيلم « المدرعة بوتمكين » أصبح إيزنشتين والسينما السوفيتية مدرسة جديدة فى فن التعبير السينمائى ؛ مدرسة حطمت فكرة البطولة الفردية ، والعواطف الصغيرة ، والجماليات المرسومة ، والتنميق الشكلى . . وكل هذه القيم التى تعتمد عليها صناعة السينما حين تفتقر إلى الفكرة الكبيرة والعقلية العلمية البنائية .

* * *

وأفلام إيزنشتين الأخرى تأكيد وتثبيت لملامح هذه المدرسة .

وعندما تناول ايزنشتين فى الكتاب المعروف « عشرة أيام هزت العالم » — وهو تسجيل تفصيلى دقيق للحوادث المؤدية إلى الثورة بين شهرى فبراير وأكتوبر عام ١٩١٧ نراه قد خرج منه بفيلم « أكتوبر » الذى يعتبر من

أصدق الأفلام تصويراً لهذا الموضوع الشاق ، دون أن يفقد الخصائص المطلوبة فى الفيلم الدرامى حتى لايهبط مثل هذا النوع من الأفلام إلى مستوى « الجريدة السينمائية » التى لا يعنيها إلا تسجيل الصور كما هى وفى هذا الفيلم كان تحريك الجموع أمام الكاميرا هو نقطة الامتياز البارزة . وهو نوع من التفوق يتصف به الفيلم السوفيتى عموماً حتى يومنا هذا .

وتعرّض ايزنشتين لموضوعات كثيرة أخرى أنجز منها أربعة أفلام غير الفيلمين اللذين سبق ذكرهما : فتعرّض لموضوع الصراع بين المدينة والريف فى فيلم يطلق عليه اسم « القديم والجديد » فى الاتحاد السوفيتى و « السياسة العامة » خارج الاتحاد السوفيتى . ، ولموضوع فى تاريخ الثورة فى فيلم « الإضراب » ، ولأجزاء من التاريخ فى فيلم « إيفان الرهيب » وفيلم « ألكسندر نيفسكى » .

* * *

وكما كان إيزنشتين مهندساً فقد كان بودوفكين كيميائياً ترك معمله إلى معهد السينما بموسكو بعد أن قطع مهنته بفترة فى الخدمة العسكرية ثم فترة فى معسكرات الأسر فى ألمانيا أثناء الحرب العالمية الأولى .

وكان بودوفكين يريد أولا أن يكون ممثلا ولكن دراسته العلمية أتاحت له السبيل إلى الاستفادة من المعهد السينمائى الذى كان يتبع فى منهاجه طرائق البحث العلمى ، فاتجه إلى الإخراج السينمائى بعد أن وقف على حقيقته التحليلية التركيبية .

إن هذه الحقيقة الموجزة التى فطن إليها بودوفكين تصلح أساساً لتحديد وجهة النظر من الإخراج السينمائى فى هذه المدرسة ، وهى التى تضفى على أعمالها خير طابع مميز لها .. بحيث نستطيع أن نقول : إنها الطابع المشترك بين أفلام هؤلاء المخرجين الثلاثة ، وكذلك أفلام تلامذتهم المخرجين الذين عملوا بعدهم .

ويزيد بودوفكين على إيزنشتين من حصة التفكير



« عشرة أيام هزت العالم » — ايزنشتين

الذهنى والاتجاه الدراسى للموضوع الذى يتناوله مما يدفعه إلى الإكثار من طريقة المقابلة والمقارنة فى الصور كأنما لا يريد بودوفكين أن يمر بصورة إلا ويبحث عن نقيضها ، ولكنه مع ذلك لا يقع فى خطأ الاستطراد ، بل يتحكم فى ذلك تحكماً بالغاً بحيث يخرج فى النهاية بشكل جمالى متسق .

ويرى بعض النقاد أنه إذا أمكن تشبيه أفلام إيزنشتين بالصرخات فإن أفلام بودوفكين كالأغنيات . . لما فيها من عودة متجددة إلى نفس المقطع الرئيسى كما هو الحال فى الأغنية .

ومن أحسن أفلام بودوفكين فى هذا الاتجاه فيلم

« نهاية بطرسبورج » و « الأم » ويعتبران امتداداً لاتجاه إيزنشتين مع الانحراف ناحية « التوقيع والترديد » إذا جاز استعمال هذه المصطلحات الغنائية الموسيقية .

فإذا انتقلنا بعد هذا إلى « دوفشنكو » وجدنا أنفسنا مع مخرج ثالث لم تكن تعده حياته ولا دراساته للانضمام إلى مدرسة هذين المخرجين العلميين ، فهو المخرج الوحيد بينهما الذى لم يعرف العلم فى المعاهد والمعامل ، وإنما عرفه فى أثناء ممارسته للسينما : فهو فلاح من أوكرانيا مارس التعليم فى مدارس الصبية والرسم الهزلى فى الصحف اليومية . . ثم دخل السينما كاتباً للسيناريو . . ثم عهد إليه بإخراج ثلاثة أفلام لعلها كانت مدرسته الشخصية التى تعلم فيها أصول فنه . . فأبرزها فى فيلم رابع هو « الأرض » جلب له وللسينما فى الاتحاد السوفيتى شهرة بالغة .

* * *

إن أعمال هؤلاء المخرجين الثلاثة هى الإطار الذى تعمل فيه المدرسة السينمائية السوفيتية حتى اليوم ، ولكنها تتفاوت فى الوضوح والجودة بحسب صلاحية الموضوع وكفاية المخرج دون أن تخرج عن الأصول الرئيسة حتى فى أشد حالات ضعفها وهزالها .

وتقف هذه المدرسة وحيدة بين المدارس السينمائية بشدة تمسكها بقواعد التحليل والتركيب فى بناء الموضوع ، وباتجاهها الصريح إلى عقد البطولة « للمجاميع » دون الأفراد إلا حين يكون الفرد معبراً عن المجموع ، وبتقيدها بفكرة أن السينما ليست أداة ترفيه وتسلية وإنما عليها أن تؤدى مجهوداً اجتماعياً توجيهياً وأن الدولة مسئولة عن نفقاتها حتى لا تتعرض إلى المصير الذى تتعرض له السينما فى معظم أنحاء العالم . حيث تخضع — كسلعة تجارية — إلى مطالب السوق وضرورة الوصول إلى تحقيق الأرباح لمنتجيها .

كل هذا قد جعل من السينما السوفيتية مدرسة اجتماعية فى قالب مدرسة فنية ، ويستطيع المتتبع لتطورات السينما السوفيتية أن يدرك بوضوح تطورات المجتمع السوفيتى نفسه من حيث المشكلات التى عرضت له واحدة بعد أخرى فإنها جميعاً تنعكس وتتحدد فى الأفلام نفسها ، كما أن هذا التلاصق التام بين السينما والمجتمع علامة واضحة من علامات المدرسة السينمائية السوفيتية ؛ بل ربما أمكن اعتباره أقوى علامة فيها .



« المدرعة بوتمكين »

نقد الكتب

١ ـ عمدة التفسير

اختصار وتحقيق بقلم الأستاذ أحمد محمد شاكر عن تفسير الحافظ ابن كثير ـ الجزء الأول ٢٩٢ صفحة ـ والثاني ٢٨٨ صفحة من القطع الكبير دار المعارف بمصر

كتب التفسير كثيرة يحتل الصدارة منها فى قوة الأسلوب ونصوع البيان تفسير الطبرى وتفسير ابن كثير وتفسير القرطبى ، ولكن هذه التفسيرات وغيرها جميعاً ليست سهلة على الكثرة من القراء لأنها زاخرة بالبحوث الفقهية الدقيقة والكلام المتشعب فى تخريج الأحاديث ونقد الرجال واختلاف ألفاظ المفسرين من الصحابة والتابعين فمن بعدهم ، وقد ترجع هذه المناقشات بعد ذلك إلى معنى واحد فى التفسير .

لذلك كانت الحاجة ماسة إلى أن يوضع لهذه الكثرة الغالبة من القراء تفسير أو يختصر لهم تفسير ييسر أمامهم الغاية إلى فهم آيات الله الكريمة على معناها الصحيح الذى يؤيده الكتاب والسنّة الصحيحة .

وقد حمل عبء هذه المهمة الجليلة العالم المحقق الأستاذ الشيخ أحمد محمد شاكر ، فنظر فى التفاسير ، وانتهى إلى أن تفسير المؤرخ ابن كثير أحسن التفاسير التى رآها وأجودها وأدقها بعد تفسير المؤرخ أبى جعفر الطبرى ـ الذى ينشره محققاً تحقيقاً علميًّا شقيقه الأديب العالم الأستاذ محمود محمد شاكر ، ويقوم الشيخ أحمد بمراجعته وتخريج أحاديثه ـ فرآه جديراً بأن ينشره أيضاً على الناس نشراً علميًّا ، ذلك لأن لتفسير ابن كثير ميزات ؛ منها : أنه يفسر القرآن بالقرآن أولاً ما وجد إلى ذلك سبيلا ، ثم بالسنّة التى هى بيان لكتاب الله ، ثم يذكر كثيراً من أقوال السلف فى تفسير الآى . . . ومنها أنه يذكر الأحاديث فى أكثر المواضع بأسانيدها من دواوين السنّة ومصادرها ، وكثيراً ما يذكر تعليل الضعيف منها ، ولكنه يحرص أشد الحرص على أن يذكر الأحاديث الصحاح وإن ذكر معها الضعاف .

ثم بدا للأستاذ المحقق أن يختصر هذا التفسير إلى جانب العمل فى إخراجه كاملا ، وذلك لييسر للكثيرين الانتفاع به وبميزاته من أيسر طريق ، فتحمّل مشقة ذلك الاختصار ـ وهو عملٌ أيسر منه التأليف ـ مع المحافظة على الميزة الأولى لتفسير ابن كثير التى أشرنا إليها والمحافظة على آرائه وترجيحاته فى التفسير ، مجتهداً فى الإبقاء ـ ما استطاع ـ على كلام المؤلف بحروفه ، ثم اختار من الأحاديث التى يذكرها ابن كثير أصحّها وأقواها إسناداً ، وحذف من الكتاب أسانيد الأحاديث وكل حديث ضعيف أو معلول إلا أن يكون إثباته فى موضعه ضرورة علمية لدفع شبهة . . . واهتمّ كذلك بنفى كل الأخبار الإسرائيلية وما أشبهها .

* * *

وقد سمّى فضيلة الأستاذ شاكر هذا المختصر « عمدة التفسير عن الحافظ ابن كثير » . وتظهر فيه شخصية محققه قوية فى ناحيتين : تلك الناحية التى نوّهنا بها ، أما الناحية الأخرى فتبدو فى هوامش الكتاب وتعليقاته فقد ضمّنت آراء المحقق فى شتى الموضوعات الدينية والاجتماعية والعلمية التى يناقش فيها مسائل منوّعة فى أسلوب قد يشتدّ فيه ويقسو أحياناً ، كما فعل فى الصفحتين ١٧٥ ، و ٢٠٤ من الجزء الأول حين أنحى باللائمة على اصطناع بعض قوانين لا تتفق مع تعاليم

الإسلام ، وعاود ذلك فى الصفحة ٢٢٧ من نفس الجزء وكذلك فى الصفحتين ١٩٢ ، ١٩٧ من الجزء الثانى واشتدّ فى تقريع بعض دعاة الاستهتار ، ولكنه مدفوع فى شدته فى القول وقسوته فى التقريع بالرغبة فى الخير ، والتنبيه إلى أخطاء واتجاهات وانحرافات يريد إصلاحها وتقويمها .

٢ — النشرة المصرية للمطبوعات

العددان الثانى والثالث من السنة الأولى — ١٢٤ و ١٣٨ صفحة من القطع الكبير — مطبعة دار الكتب المصرية

أشرنا فى العدد الأول من « المجلة » إلى العدد الأول من السنة الأولى من « النشرة المصرية للمطبوعات » التى يُعدّها قسم الإيداع القانونى بدار الكتب المصرية ، وقد اشتمل على ما تلقته الدار إلى أواخر شهر ديسمبر سنة ١٩٥٥ من المطبوعات بعد أن أوجب القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ على ناشرى المصنفات إيداع خمس نسخ من كل مصنف فى دار الكتب .

وقد أخرجت تلك الدار بعد ذلك العدد الثانى من هذه النشرة،وهو يضم بياناً شاملا لكل ما صدر من المطبوعات فى جمهورية مصر فى المدة من يناير إلى يونية سنة ١٩٥٦ ثم أتبعته العدد الثالث ، وفيه بيان ما صدر فى المدة من يولية إلى أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وهو جهد تشكر عليه الدار لأنه إحصاء دقيق للحركة الثقافية فى مصر ، ولكنه فى الواقع يحتاج إلى شىء كثير من أوجه الكمال؛ ذلك أن الاكتفاء بسرد اسم الكتاب بحسب الحروف الهجائية مشفوعاً باسم مؤلفه وطابعه وعدد صفحاته ومقاسها وثمنه ، عمل يبعد به عن الجانب العلمى الذى ينتظر من مثل هذه النشرة التى تصدر عن دار ثقافية لها إمكانياتها الواسعة .

إن مثل هذه النشرة يجب أن يتوسع فيها، فيشار إلى الموضوع الذى يتناوله الكتاب بأسطر قلائل، ثم يلحق كل عدد بفهرس تفصيلى لكل فن حتى يعرف منه مدى الحركة الثقافية فى كل لون من ألوانها ، لا أن يكتفى بفهرس واحد مقصور على أسماء المؤلفين .

ونرجو أن تتدارك الدار فى العدد الرابع هذا النقص على أن تعاود النظر فى السنة الثانية من النشرة، فتتوسع فيها بالإيضاح والتبويب بحيث تصبح هذه النشرة سجلا ثقافيًّا يرجع إليه الباحثون .

حسن كامل الصيرفى

١ — تاريخ فن السينما

تأليف « بول سادول » (باريس ١٩٥٥)

"HISTOIRE DE L'ART DU CINEMA"
par Georges Sadoul
(Flammarion — Paris, 1955)

من دواعى السرور أن تصل إلينا الطبعة الرابعة والأخيرة من مؤلف الأستاذ « جورج سادول » فى الوقت الذى تتأهب فيه وزارة الإرشاد القومى لإنشاء معهد السينما فى بلادنا .

إن اسم جورج سادول أصبح اليوم فى دوائر السينما ضماناً للرأى الناضج والعلم الموسوعى الغزير والأصالة الفنية . والحق أن سادول ، فضلا عن أستاذيته فى « معهد الدراسات السينمائية العليا » و « معهد علم الأفلام » التابع للسوربون بباريس — يعتبر أكبر مؤرخ للسينما فى العالم أجمع ، وأحد النقاد الموجهين للسينما العالمية . ومن بين مؤلفاته التاريخية « تاريخ السينما العام » ، وقد ظهر منه حتى الآن ستة مجلدات ، وما زال هناك نحو ثلاثة أو أربعة أخرى فى طريق الطبع ، ، غير أن كتابه « تاريخ فن السينما » يعتبر المرجع الوحيد الشامل عن هذا الموضوع فى العالم اليوم .

وقد حرص سادول على تزويد الكتاب بعدد كبير من الصور (١٠٢ صورة) ، وبقائمة بأهم الأفلام من عام ١٨٩٢ إلى ١٩٥٤ ، وبنبذة عن أهم مائة شخصية

فى تاريخ السينما ، هذا فضلا عن قائمة المراجع ، وقائمة أبجدية بعناوين الأفلام ، وأخرى بالأعلام . أما الكتاب نفسه ، فهو فى ٥١٧ صفحة من القطع الكبير ، ويستعرض تاريخ فن السينما منذ اختراع الأجهزة الأولى حتى التيارات المعاصرة التى ما زلنا نشهد آثارها اليوم على الشاشة البيضاء .

وعند جورج سادول « أن العامل الذى يجعل من السينما فنًّا عظيما يكن خلاصة جامعة لعدد كبير من الفنون الأخرى » ولكن هذا الفن العظيم لا يمكن النظر إليه كفن فحسب : ذلك أن السينما صناعة ، بل صناعة ثقيلة ؛ ومن ثَمّ لا سبيل إلى دراسة تاريخ السينما كفن . . . دون التعرض لنواحيها الصناعية ، والصناعة لا يمكن فصلها عن المجتمع ، عن اقتصادياته ، عن الدقة السائدة فيه .

ومن قال بالتاريخ — قال بالتبويب إلى مراحل . إن تاريخ فن السينما ينقسم عند سادول ست مراحل رئيسة :

١ — مرحلة الاختراع (١٨٣٢ — ١٨٩٦) ، وهى مرحلة تسودها المسائل الدقيقة .

٢ — مرحلة « الفاتحين » (١٨٩٥ — ١٩٠٨) ، وهى نشأة صناعة السينما ، ووضع أسس الفن السينمائى .

٣ — مرحلة تكوّن الفن السينمائى (١٩٠٩ — ١٩١٩)
٤ — مرحلة الفيلم الصامت .
٥ — مرحلة الفيلم الناطق ، وهى تمتد حتى ١٩٣٩ .
٦ — مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها .

إن جورج سادول ليس مؤرخاً عظيما ، وأستاذاً كبيراً ، وناقداً موجهاً فحسب ، بل إنه أيضاً رجل حر وقف إلى جانب مصر والجزائر ، وكان دائماً وما زال فى طليعة المثقفين الأوروبيين الذين أبوا أن يساندوا الاستعمار فى قهره لوثبة الشعوب الثائرة .

ولعل فى هذا الاعتبار الوطنى والإنسانى ما يدعم دعوتنا إلى نقل هذا المرجع الأساسى إلى لغتنا العربية فى القريب العاجل ؛ ليكون بين أيدى رجال السينما والفن ، وبين أيدى كل محب للسينما فى مصر مرشداً ، ودليلا ، وموجّهاً .

٢ — إسبانيا

تأليف « نيقولا جيلن » (باريس ، ١٩٥٦)

"ESPAGNE"
par Nicolas Guillen
traduit par Claude Couffon
(Caracteres — Paris, 1956)

نيقولا جيلين شاعر كوبا الأول ، يكاد يكون مجهولا تماماً من عشاق الأدب فى مصر والبلاد العربية ؛ ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى الحواجز اللغوية . إن ديوان جيلين ما زال فى طريق الترجمة فى فرنسا ، وقد اعتادت المجلات الأدبية هناك — وخاصة مجلة « الآداب الفرنسية » الأسبوعية — أن تقدم منه بين الحين والحين قصيدة أو بعض المقتطفات .

وها هوذا الأستاذ « كلود كوفون » — وهو من أحسن الأدباء الأوروبيين المتبحرين فى الآداب الإسبانية — يقدم لنا اليوم قصيدة « إسبانيا » التى ألّفها الشاعر فى ١٩٣٧ ، والتى لم تر النور إلا منذ أسابيع . كان نيقولا جيلين من الذين اشتركوا فى الحرب الأهلية الإسبانية من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩ . ومن هنا كان الطابع العام لهذا الكتاب طابع الكفاح :

« أنا ، ابن أمريكا
أهرع إليك ، أموت من أجلك . . . »

إنه ينشد فيديريكو جارسيا لوركا ، شاعر إسبانيا الكبير الذى وقع تحت رصاص الفاشية فى اليوم الأول من نشوب الحرب الأهلية الإسبانية فى ١٨ من يونيو ١٩٣٦ :

« افتح باب أغنية حبّ
— هل أجد فيديريكو هنا ؟

لكن الببغاء يجيب عليّ :
ـ كلا ، لقد خرج .

« افتح باباً من البلور .
ـ هل أجد فيديريكو هنا ؟
تأتى يد تجيب عليّ :
ـ لقد ذهب إلى النهر .

« فيديريكو ! فيديريكو !
أين يموت ثائر الفجر ؟
أين يقع بصره ؟
أين هو لا يحضر ؟ . . . »

لقد ذهب فيديريكو جارسيا لوركا . ذهب إلى الموت باسماً ، ولكن فنه العظيم بيننا لم يمت ، إن فنه فى قلوب الإسبانيين وعلى ألسنتهم جميعاً ، بل إن فنه يلهم إخوانه الشعراء ومن بينهم نيقولا جيلين ، لوضع أعمال جديدة فيها الألم ، ومنها الأمل ، ومنها الإنسان الجريح المنتصر .

بقى أن نقول : إن ترجمة كلود كوفون ممتازة حقًّا ، بحيث لا يشعر من يجهل الإسبانية بأنه فى غير داره !

٢ ـ العلم والحضارة فى الصين

تأليف « جوزيف نيدهام » المجلد الثانى : تاريخ الفكر العلمى
(كيمبريدج ، ١٩٥٦)

"SCIENCE & CIVILISATION IN CHINA"
Vol. II, History of Scientific Thought
By Joseph Needham
with Research Assistance of Wang Ling.
(Cambridge University Press - London, 1956 - p.718)

الدكتور نيدهام أستاذ كرسى الكيمياء الحيوية بجامعة كيمبريدج ـ غنى عن كل تعريف : فهو اليوم من القلائل فى العالم الذين يجمعون بين العلم والأدب ، بين الطبيعة والفلسفة ، بين النشاط العلمى العملى والتأريخ .

وقد تجلى هذا الوضع الذى يكاد يكون فريداً من نوعه فى سلسلة الكتب الفلسفية والعلمية التى أخرجها للناس منذ نحو عشرين سنة ، وفى شغله لوظيفة أستاذ غير متفرغ للآداب بجامعته ، فضلا عن كرسى الأستاذية العلمية . كما يتجلى منذ سنتين فى إدارته أعمال لجنة من الباحثين المعنيين بـ « العلم والحضارة فى الصين » ، ذلك العمل العظيم الفريد من نوعه الذى ظهر منه حتى الآن مجلدان كبيران ، والذى سوف يكتمل فى سبعة مجلدات .

وقد صدر المجلد الأول من هذا العمل الكبير منذ سنتين ، وها هو ذا يقدم لنا اليوم المجلد الثانى الذى يعنى بتأريخ الفكر العلمى فى الصين ، وهو أجزاء ثلاثة :

١ ـ مذهب كونفشيوس والفكر العلمى : يرى الدكتور نيدهام أن موقف أنصار كونفشيوس من العلم مزدوج الدلالة ؛ فهو من ناحية « موقف عقلى فى الأساس ، يعارض كل الصور الخرافية حتى العلوية من الدين كما أنه من ناحية أخرى يمتاز بـ « تركيز الاهتمام المبالغ فيه بالحياة الإنسانية الاجتماعية على حساب الظواهر اللاإنسانية ، مما أضفى صبغة سلبية على كل بحث فى الأشياء مقابل البحث فى الشئون العامة » . وينتهى العرض هنا إلى أن مذهب كونفشيوس احتل مكانة فى تاريخ الحضارة الصينية مبالغاً فيها كثيراً بالرغم أن تأثيره على العلم كان سلبيا بوجه عام .

٢ ـ مذهب تاو : يرى الدكتور نيدهام أنه بمثابة المذهب الثورى التقدمى الأصيل فى الحضارة الصينية بأسرها . وكان أنصار مذهب تاو يكرهون السلطة والتقاليد الاجتماعية ، ويعنون كل العناية بالطبيعة ، ويقولون بالتغير وبالنسبية فى نظام الكون ؛ بحيث نجحوا فى خلق جو مناسب للبحث العلمى . ويذكر الدكتور نيدهام قول أحدهم : « إن الشعوب التى تقبض على زمام الحواجز فى أنهارنا التسعة لم تتعلم حرفتها من يو الكبير ، بل من المياه » . وفى هذه العبارة اتجاه مادى واضح كان من

شأنه أن يدفع العلم إلى الأمام، غير أن مذهب تاو كان يقول بإمكان تحقيق الخلود . ومن هنا كان اهتمام أنصاره بدراسة الوسائل المؤدية إلى إطالة العمر ، سواء أكانت هذه طبية أم كيميائية أو ميكانيكية .

٣ ـ مذهب بوذا : وعند المؤلف أنه لم يلعب دوراً إيجابياً ، شأنه فى ذلك شأن مذهب كونفشيوس . ويرى الدكتور نيدهام أن التقدم الذى أحرزه المنطق ونظرية المعرفة عند البوذيين لم يقابلهما تقدم مماثل فى مجال البحث العلمى ؛ لأن العلماء لم يتصلوا بالفلسفة إلا فى القليل النادر من الظروف.

ويبين الدكتور نيدهام الأصول السياسية لهذه المدارس الفلسفية : فأنصار كونفوشيوس من دعائم « البيروقراطية الإقطاعية » ، على حين أن أنصار تاو دعاة ثورة ، وإن كانت تقف عند حد الفوضى فى كثير من الأحيان .

والدكتور نيدهام ، إذ يبين أن التقدم التكنولوجى فى الصين فى العصر القديم والعصر المتوسط أكبر منه فى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط والغرب ، يعترف بأن الصين لم تنجح فى القيام بما قام به اليونانيون من حيث تلخيص مراجع هذه العلوم وتركيبها فى فلسفة شاملة .

٤ ــ قصص المغامرة

« لجاك لندن » تقديم إرفينج شيبارد (نيويورك ، ١٩٥٦)

"JACK LONDON'S TALES OF ADVENTURE"
Edited By Irving Shepard
(Hanover House - New York, 1956)

لم تعترف الولايات المتحدة « الرسمية » بمكانة جاك لندن إلا منذ وقت قصير وعلى مضض ؛ ذلك أنه ، طبقاً لإحصائيات هيئة اليونسكو ، يعتبر أوسع الكتاب الأمريكيين رواجاً فى الاتحاد السوفيتى والدول الاشتراكية وقد جاء صدور « قصص المغامرة » على يد الأستاذ شيبارد ، بالرغم مما فى هذا الكتاب من نقائص واختصارات ؛ فيذكر جمهور القراء فى الولايات المتحدة أن لهم فى عصرنا هذا كاتباً كبيراً يقف إلى جانب هيمنجواى وشتاينك ودرايزر وليويس وفولكنر وفاست .

ولد جاك لندن عام ١٨٧٦ بمدينة سان فرنسيسكو من أسرة بوهيمية فقيرة من أصل إيرلندى ، وانطلق جاك يبحث عن الحياة السعيدة بعيداً عن أسرته ، وخاض البحار وهو فى شبابه الأول وفى قلبه حنين عنيف إلى الأماكن الغريبة ، كما يتضح ذلك فى كتاب « جزائر بونين » ، ثم عاد إلى الحياة الرتيبة ، فالتحق بمدرسة ثانوية بمدينة أوكلاند ، وأخذ يكتب قصصه الأولى « آه ! كانت الحياة حياة وقتئذ ! » ، وبدأ يقرأ : داروين ، سپنسر ، ماركس ، ميلتون ، نيتشه . وبدأت شخصيته تتضح ، وأصبح شيئاً فشيئاً كاتباً اشتراكياً ، وإن كانت اشتراكيته مزيجاً من الماركسية والفوضوية النيتشية .

ثم أخرج : ١٨ قصة و ٢٠ مجموعة من القصص القصيرة و ٧ كتب علمية و ٣ مسرحيات ، ومئات من المقالات الصحفية . وكان يكتب بسرعة ودون تمحيص ، لا لشىء إلا لأنه كان يعيش حياة منطلقة : يجوب البحار ، ويذهب إلى ميادين القتال كمراسل حربى ، ويكتشف صحارى وطنه وجباله. وانتهت حياته وكتاباته فى الأربعين بعد أن نفدت قواه الحيوية ولم يبق منها شىء .

والكتاب الذين يقدمه اليوم الأستاذ شيبارد يشمل نبذة تاريخية ، ورصداً لكتاباته ، ومجموعة صور لجاك لندن ، ثم مقتطفات من قصصه الكبيرة وكتبه العلمية ، وأخيراً يشمل ٢٥ قصة ؛ إنه ولا شك سوف يعين قراء الإنجليزية على التعرف بشخصية تركت وراءها بريقاً وأضواء ولهيباً من الحماس المتدفق .

٥ ــ الجيش الأحمر

« تقديم ب . ه . ليدل هارت (نيويورك ١٩٥٦)

"THE RED ARMY"
Edited By B.H. Liddell Hart
(Harcourt, Brace & Co. - New York, 1956 - p. 480)

« كابتن ب . ه . ليدل هارت » يشار إليه فى الدوائر العسكرية الغربية كأكبر الخبراء العسكريين فى إنجلترا اليوم وأكثرهم إلماماً بحقائق الأمور ، وها هو ذا فى هذا الكتاب يقدم دراسة وافية شاملة عن الجيش الأحمر مستعيناً فى ذلك بواحد وثلاثين خبيراً عسكريًّا ، ومنهم عدد من الجنرالات الألمان والفرنسيين .

ولعل أهم الأفكار التى وردت فى هذا المؤلف الضخم هى :

١ ــ الاتحاد السوفيتى يملك اليوم أكبر قوة ضاربة فى العالم أجمع : فالجيش الأحمر يتكون من ١٧٥ فرقة مشاة مقابل ١٨ فرقة أمريكية ، كما أن سلاح الباراشوت السوفيتى يفوق جميع القوات المماثلة فى دول العالم أجمع مجتمعة . والباحثون يشيرون إلى أن مسألة تفوق الدول الغربية فى الأسلحة الذرية ليست مؤكدة ، وأنها على كل حال لا تُطمئن إذا أدركنا تفوق الاتحاد السوفيتى الساحق فى الأسلحة الكلاسيكية .

٢ ــ أن الجيش السوفييتى يمتاز بمستوى رفيع جداً من التدريب التكتيكى ، وبنظام حديدى يرى بعضهم أنه مبالغ فيه . وكذلك نرى أن سلاح المشاة يعتمد على أحدث الأساليب الميكانيكية ، وأن هيئة الضباط أكثر خبرة من مثيلاتها فى الدول الأخرى .

٣ ــ يرى الأستاذ « هارولد جوردون » أن « قوات الأمن ، والطيران ، والبحرية والأسلحة الفنية تضم أحسن العناصر المجندة ، بحيث لا يستبقى فى سلاح المشاة إلا العناصر المتوسطة . وعند الكاتب أن هذا الوضع يعم القوات المسلحة فى جميع الدول ، ومن ثم يمثل نقطة ضعف فى الجيش الأحمر .

٤ ــ يقول كولونيل ج . س . زاينهارت ، المؤلف لكتاب « الأسلحة الذرية فى الحرب البرية » إن القيادة السوفيتية تعتقد : « أن استعمال القنابل الإيدروجينية نفسها لن يترتب عليه إلا نتائج تافهة بالنسبة لقوات مدربة تدريباً حسناً ومتفوقة » . وعنده أن هذه النظرية ليست مؤكدة ، وأنه لو قامت حرب ذرية لكان لزاماً على القيادة السوفيتية أن يعيد النظر فى خططها العامة .

* * *

والكتاب ينقسم إلى بابين كبيرين : فالباب الأول يدرس تطور الجيش الأحمر من سنة ١٩١٧ إلى الحرب العالمية الثانية ، على حين يتناول الباب الآخر مشكلات الجيش الأحمر اليوم .

ولا شك فى أن هذا الكتاب الجماعى جدير بالدراسة والتمحيص وخاصة أن القوة العسكرية للاتحاد السوفيتى تلعب اليوم دوراً خطيراً فى سياسة التعايش السلمى ورد العدوان المسلح .

٦ ــ مساهمة فى تاريخ الأمة الفيتنامية

تأليف « جان شينو » (باريس ، ١٩٥٥)

"CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA NATION VIETNAMIENNE"
Par Jean Chesneaux
(Edition Sociales - Paris, 1955 - pp. 322)

ماذا نعرف عن جمهورية ڤيتنام الصديقة ؟ هناك ولا شك أحداث الحرب بين شعب ڤيتنام وجيش فرنسا الاستعمارية ، هناك معركة ديان بيان فو ، هناك انتصار قوات التحرير وإقامة جمهورية ڤيتنام الشعبية بقيادة

الرئيس « هو شي منه ». إلى هنا تقف معلوماتنا أو تكاد، ومن هنا يحق لنا أن نحيي الأستاذ چان شينو ، وهو من أساتذة التاريخ الأحرار بفرنسا على المجهود المشكور الذى بذله لتقديم كتابه هذا إلى الرأى العام العالمى .

والكتاب دراسة تاريخية اجتماعية، سياسية فلسفية معاً لصياغة القومية الڤيتنامية على مر السنين؛ إنه يبدأ بدراسة « أرض ڤيتنام » ، ثم يعرض لتاريخ هذا القطر فى « العصر القديم والعصور الوسطى » ، و « الإمارات المتعادية ، والفلاحين الثائرين والغربيين المتدفقين من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر » .

والجزء الثانى من الكتاب يتناول تاريخ ڤيتنام الحديث فى القرن التاسع عشر ، فهناك فصل عن « الفلاحين والحرفيين » ، وآخر عن « أسرة نجوين المالكة » ، وثالث عن « أمة فى طريق التكوين » ، يتلوه فصل عن « أول تقسيم لدولة فيتنام (١٨٥٨ — ١٨٨٢) » .

والجزء الثالث يدرس الاستعمار الفرنسى هناك : « نهاية الاستقلال الڤيتنامى وإقامة الجهاز الاستعمارى (١٨٨٢ — ١٩٠٥) » ، ثم « ڤيتنام فى ظل النظام الاستعمارى (١٩٠٥ — ١٩٣٠) : الخضوع الاقتصادى والخلخلة الاجتماعية » ، ثم « الأشكال الجديدة للحركة الوطنية » .

أما الجزء الرابع فهو الذى يعنى بحرب التحرير وانتصار الحركة الوطنية هناك ، يتناولها الأستاذ شينو فى أربعة فصول : « الأزمة العالمية والحرب العالمية وإفلاس النظام الاستعمارى فى فيتنام (١٩٣٠ — ١٩٤٥) » ، ثم « إعادة تكوين دولة ڤيتنامية مستقلة (أغسطس ١٩٤٥ ديسمبر ١٩٤٦) » ، و « نمو الدولة الديموقراطية الڤيتنامية (ديسمبر ١٩٤٦ — يوليو ١٩٥٤) » ، ثم فصل ختامى عن « فرنسا وفيتنام » .

* * *

والكتاب مذيل بقائمة مراجع ضافية ، وهو فى مجموعه ينتمى إلى تقاليد مدرسة الجغرافيا البشرية ومدرسة علم الاجتماع الفرنسية المعاصرتين ، وطابعه منهج علمى دقيق مفعم بالحب والتقدير الصادق لشعب فيتنام .

فعسى أن يتناول هذا الكتاب أحد كتابنا بالتوجيه ، فيضع بذلك بين أيدى قراء العربية صورة صادقة لشعب شقيق يسير معنا اليوم فى طريق باندونج.

أنور عبد الملك

أنباءٌ وآراءٌ

مسارح الهواة

لقد اصطبغت الفنون الآن باللون الشعبي إلى حدٍّ بعيد، وحظيت بإقبال منقطع النظير من الجمهور المثقف منذ أصبحت ذات رسالة فى حياة الشعوب، وبدأت تتناول مشكلات الأفراد والمجتمع بالتحليل والنقد وتقديم الحلول لهذه المشكلات بعد أن ترك الفنانون الأبراج العاجية التقليدية، ونزلوا إلى الحياة، وعاشوا مع الناس وللناس يمارسون تلك الحياة كل يوم. وأول هذه الفنون التى ينطبق عليها هذا الوصف الفن المسرحى بألوانه المتعددة.

وللمسرح رسالة هامة نشعر الآن بمدى حاجتنا إليها، ورغبتنا فى توجيه هذا الفن إلى تناولها ليسهم فى نهضتنا التى تتناول كل جوانب حياتنا. وأهم ما فى هذه الرسالة إيقاظ الشعور بالعزة القومية وبعث التراث الثقافى القديم، وذلك باتخاذهما موضوعاً له، وبذلك يملأ المسرح قلوب روّاده بحب الوطن.

وسنعرض الآن للكلام عن المسرح فى تشيكوسلوفاكيا معتمدين على رسالة كتبها ميروسلاف لانج، لنرى إلى أى حد شارك المسرح تلك البلاد فى نهضتها الحديثة، ولنلمس المجهود الذى أسهمت به الحكومة هناك لتساعد المسرح، إلى جانب جهود الأفراد والفرق المختلفة، ولا سيا تلك التى تعتمد على الهواة من الهيئات المختلفة.

وأمام الوعى المسرحى الذى بلغ فى تشيكوسلوفاكيا حدًّا بعيداً، ولإقبال الجمهور الواسع النطاق على المسارح استحال على الفرق الرسمية والمحترفة أن تشبع رغبة الشعب وإقباله على المسرح، بالرغم من أن عدد هذه الفرق أكثر من المتوسط بالنسبة لشعوب أوروبا. لذلك كان على فرق الهواة والنوادى والمصانع أن تقوم بجانب كبير من النشاط المسرحى هناك. وقد وجد الشعب قدوة حسنة فى رواد المسرح الأوائل فى تشيكوسلوفاكيا، الذين كان تفانيهم فى عملهم المسرحى واستعدادهم للتوجيه والعمل مع أى فرقة أو جماعة تهوى المسرح، وتحاول أن تشارك فى نشاطه ونهضته، وتضحياتهم المتواصلة بالجهد والمال — سبباً فى تحمس الشعب لإنشاء فرق أهلية وفرق هواة، فانتشرت فى كل مدينة وكل قرية مسارح من جميع الأنواع، وبأية إمكانيات.

أما فى عاصمة كل مقاطعة وكل إقليم فهناك مسرح رسمى يعمل على رفع الوعى المسرحى فى المقاطعة بمدنها المختلفة، وذلك بتقديم مسرحيات على درجة كبيرة من الإتقان سواء فى الإخراج أو التمثيل.

وإلى جانب كل هذا فإن هناك المسرح الجوّال، ويسمى مسرح القرية، وهو يضم إحدى عشرة فرقة منها واحدة ألمانية، وتقوم هذه الفرقة الجوّالة بتدريباتها فى براغ العاصمة حيث الاستعدادات اللازمة، فإذا تمّ التدريب خرجت فى عرباتها لتجوب المدن والقرى الصغيرة التى لم تشهد من قبل مسرحياتها، وقد تطول هذه الرحلات فى كثير من الأحيان، فتستغرق أكثر من ثلاثة شهور.

وبالرغم من كل هذا فالفرق الرسمية لا تكفى وحدها، بل تقوم بجانبها فرق الهواة، وهى فرق لا بد لمن يريد دراسة المسرح فى تشيكوسلوفاكيا أن يلم بنظمها ونشاطها الذى يمثل جانباً حيويًّا فى نهضة المسرح هناك.

ويكفى لندرك مدى نشاط هذه الفرق التى بلغ عددها ٨٠٠ فرقة أن نعلم أنها قدمت فى العالم الماضى ١٤٥ ألف مسرحية مع أن كثيراً منها لا يملك من

الاستعداد إلا البدائى « البسيط » . ولم يسبق للكثير من أفرادها أن اعتلى خشبة المسرح ، أو تلقى أى دراسة منتظمة فى هذه الناحية .

ولكل فرقة لونها الخاص الذى يناسب البيئة التى تقوم فيها وثقافتها الخاصة : فالطلبة والعمال والفلاحون والموظفون لكل أولئك مشكلاتهم ، ومستواهم الثقافى ، وعلى كل فرقة أن تراعى ذلك فتقدم لهم ما يرضى أذواقهم ، وما يتناول مشكلات كل منهم ، ويعالجها ، ويظهر مواطن الضعف فى حياتهم الاجتماعية والعملية .

ومتى تكونت الفرقة بما لديها من إمكانيات — ولو كانت « بسيطة » — بدأت فى تقديم مسرحياتها لجمهورها الخاص الذى يقبل عليها مشجعاً ما دام يحس دائماً أن هذه هى فرقته . وتقام بعد تقديم المسرحية — وهو تقليد متبع فى تشيكوسلوفاكيا — حلقات يبدى فيها المتفرجون ملاحظاتهم وانتقاداتهم على التمثيل ، مما يبصر أعضاء الفرقة بالعيوب الفنية ، فيعملون على بلوغ الكمال ، تدفعهم إلى ذلك المنافسة الشديدة بين كل جماعة ، لتفوز على فرق الجماعات أو الهيئات الأخرى فيما يقوم بينها من مسابقات ، وبما يقدم لها من جوائز تشجيعية ومساعدات .

ولا تترك الدولة هذه الفرق تكافح وحدها ، وتواجه مشكلاتها منفردة ، بل تحاول ما أمكنها مد يد المساعدة وتيسير الأمور أمام القائمين على هذه الفرق ، فجميع حاجات المسرح من ديكور وملابس وأدوات ومكياج وما إلى ذلك — يمكن شراؤه أو استعارته من شركات تتبع الدولة ، ولها فروع فى كل إقليم أو مدينة .

وإلى جانب هذه المساعدات المادية نجد فى عاصمة كل إقليم مركزاً لشئون المسرح يتبع وزارة الثقافة ، ويشرف إشرافاً فعلياً على النشاط المسرحى فى إقليمه ، ويوجهه ويساعده فى كل ما يعرض له من عقبات .

وفى كل مركز من هذه المراكز خبراء فى شئون المسرح كافة ، يدرسون إمكانيات الفرقة ومستواها الفنى المستوى العام للمتفرجين . وبعد ذلك تبدأ المساعدة والتوجيه الفعلى والفنى ، وقد يستدعى ذلك حضور الخبير عدة تجارب وحفلات ، ليكون حكمه صائباً ، ودراسته وتوجيهه نافعين ، وعلى ضوء ما تقدمه هذه المراكز من تقارير إلى المركز الرئيسى للفنون تقدم المساعدات ، وتقام المباريات والمسابقات بين الأقاليم والمدن المختلفة ، لبعث روح الحماسة والمنافسة بين هذه الفرق .

وتعدُّ هذه الفرق كذلك جيلا جديداً من الممثلين ، وذلك بتشجيع الناشئين والشبان وتدريبهم والاهتمام بتقديمهم إلى المسرح ، لتهيأ للفرقة رصيد منهم تواجه به كل مفاجأة تقع لها .

وتقوم بعض هذه الفرق بتقديم مسرحيات باللغات الأخرى التى يتكلم بها جماعات من الشعب التشيكى : وأشهرها الفرقة الهنغارية والألمانية ، وذلك حتى لا يحرم من يتكلمون بلغة غير لغة تشيكوسلوفاكيا الاستمتاع بالمسرح .

بل إن هناك ما هو أعجب وأدعى إلى الاغتباط : فلقد بلغ الوعى حداً جعل الدولة تقيم للصم والبكم فرقة خاصة بهم تقدم مسرحيات هزلية فى الغالب ، وتعتمد على الحركة والإشارات : وهى فى الواقع فرقة تعتبر موضع فخر للمسرح فى تشيكوسلوفاكيا ، إذ يؤكد نجاح رواياتها أن الكلام ليس وحده وسيلة التعبير للممثل كى يظهر العواطف والأفكار والانفعالات .

وبالرغم من أن هذه الفرقة جديدة فى تكوينها ، فقد استطاعت ، عن طريق التوجيه والتدريب ، أن تقدم مسرحيات هزلية كلاسيكية ناجحة .

التنافس بين السينما والتليفيزيون

لم تشعر السينما بمنافسة التليڤيزيون لها إلا فى أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، فقد كان انتشار التليڤيزيون محدوداً قبل الحرب ، إذ لم تزد الرخص الخاصة به فى انجلترا عن ٢٠ ألف رخصة ، وذلك خلال ١٩٣٩ .

ويرجع الفضل فى اختراع التليڤيزيون إلى جون لوجى بيرد John Logie Baird فقد قام بأول عرض تليڤيزيونى فى إبريل سنة ١٩٢٥ . وكانت الإذاعة البريطانية أسبق الإذاعات إلى عرض برامج التليڤيزيون ، وذلك سنة ١٩٤٦ . وبلغ عدد رخص التليڤيزيون فيها سنة ١٩٥٤ أربعة ملايين رخصة .

أما فى أمريكا فقد كان انتشار التليڤيزيون فيها أسرع منه فى انجلترا ، ففى خلال سنة ١٩٥٣ بلغ عدد الآلات التليڤيزيونية فيها ٣٠ مليون آلة . وهناك نحو من ٢٠ دولة أقامت محطات للإرسال بوساطة التليڤيزيون . أما الاتحاد السوڤيتى ، فلم يستخدم التليڤيزيون إلا من سنة ١٩٣٨ .

ومما يسترعى الانتباه أن التليڤيزيون قد قلل من مكانة السينما فلم تعد الوسيلة الوحيدة للعرض التصويرى ، وهو يفضلها إذ يتيح لنا مشاهدة عرض أية حفلة دون أن ننتقل من المنزل . ولكن هل معنى ذلك أن التليڤيزيون سيقضى على السينما ؟ والجواب عن ذلك طبعاً : لا ، لأنه ليس فى استطاعة التليڤيزيون أن يعرض علينا جميع ما نشاهده فى السينما . فالمناظر التى تتطلب شاشة عرض واسعة لا يتيسر عرضها بوساطة التليڤيزيون لأن شاشته مربعة صغيرة لا تساعد على عرض المناظر المترامية الأطراف ، فضلا عن أن المشاهير من السينمائيين يمتنعون عن التمثيل فى أفلام تعد للعرض التليڤيزيونى ، ويقبلون على الأفلام السينمائية ، وذلك لأن الأفلام السينمائية تتفوق على التليڤيزيون باستطاعتها عرض المناظر ملونة . ولم يوفق التليڤيزيون حتى الآن فى تحقيق هذا الهدف ، كما أن حدود إمكانياته الفنية والاقتصادية تسيطر عليه ، والسينما على العكس من ذلك .

فالتليڤيزيون وسيلة جديدة للتسلية لها مزاياها الخاصة ، ولكنها لا تعتمد فى نجاحها على منافسة السينما .

والفرق كبير بين آلة التصوير السينمائى وآلة التليڤيزيون ، فالأفلام السينمائية تطبع على ورق « سيلولويد » وبذلك تحفظ الصورة بحيث يتسنى أن تعرض كلما شئنا ، أما آلة التليڤيزيون فتلتقط الصورة فى أثناء عرضها ، ثم يضيع أثرها بعد ذلك إلا إذا نقلت صورها عن فيلم أعد للشاشة .

ومثل آلة التليڤيزيون كمثل المرآة تعكس الصورة مادامت أمامها ، ولكن السينما ترينا أشياء مضى على حدوثها أزمان تطول وتقصر ، على أن آلة التليڤيزيون تمتاز أيضاً بأنها تنقل إلينا ما يحدث فى اللحظة التى يقع فيها ، وهذا هو الفارق الجوهرى بين الاثنتين . وثمة نقطة يختلف عندها نظر المتفرج ؛ فهو ينتظر ألا تكون فى الفيلم السينمائى ثغرة ما ينفذ إليه النقد منها . ولا ينتظر ذلك فى العرض التليڤيزيونى .

كما أن ما يشاهد فى العرض التليڤيزيونى يكاد يكون مقصوراً على وجوه الممثلين ، وذلك لأن المناظر إذا عرضت كاملة تجهد النظر لأنها تتجمع على شاشة ذات مساحة صغيرة . ولا ينتظر من يشاهد عرضاً تليڤيزيونياً أن يجد أمامه تحليلا للشخصيات لأن التحليل مقصور على السينما . وأهم ما فى التليڤيزيون هو الاهتمام بالديالوج وليس بالمناظر ، فاللقطات التى نشاهدها فى الأفلام السينمائية وتظل مدة دون أن تتغير تبعث فى النفس الملل ، ولكنها فى التليڤيزيون غير منتقدة .

ويراعى عند تصوير أفلام سينمائية للعرض التليڤيزيونى أنها تعرض على شاشة صغيرة ، وأن مناظرها تؤخذ عن الطبيعة .

وأغلى أنواع العرض التليڤيزيونى هو ما يتم عن طريق إعداد سابق للأفلام ، فالفيلم الذى يعرض بالتليڤيزيون لمدة نصف ساعة يحتاج فى تصويره إلى مدة يومين على الأقل .

وقد أخذت الإذاعة البريطانية على عاتقها أن تفهم

الجمهور أن التليفزيون المخصص لبرامجه ثلاثون ساعة كل أسبوع ليس وسيلة اقتصادية للتسلية حلت محل السينما ، بل إنه يختلف عن السينما وأن لكل منهما ميدانه الخاص .

وتنفق محطة الإذاعة البريطانية أموالا طائلة على إذاعات التليفزيون ، ولن تفي الإذاعات بنفقاتها إلا إذا بلغ عدد أجهزة التليفزيون فى انجلترا حوالى خمسة ملايين جهاز ، فإنه فى تلك الحالة سيمكن تغطية النفقات عن طريق الضرائب التى تفرض على الأجهزة .

وقد لوحظ أنه كلما زاد عدد الأجهزة زادت رغبة الجمهور فى تنويع البرامج ، ومعنى ذلك أن الأموال المخصصة للإذاعات التليفزيونية لن تكفى أوجه الصرف . وللتغلب على هذه المشكلة الاقتصادية استخدم التليفزيون فى الإعلانات التجارية ، وقد أنشئت فى انجلترا بجانب محطة الإذاعة البريطانية محطة خاصة لإذاعات التليفزيون سنة ١٩٥٤ وهى هيئة مستقلة مسئولة أمام الحكومة ، وتستمد ميزانيتها من نسبة معينة من الضرائب التى تفرضها الحكومة على أجهزة التليفزيون ومن الأموال التى يدفعها التجار للإعلان عن بضائعهم . وتأمل هذه المحطة أن يفى ذلك بنفقاتها ، ثم تجنى بعد ذلك أرباحاً .

وقد بدأت انجلترا استعمال التليفزيون للدعاوة الإنتخابية ، وأثبتت التجارب أن لهذه الطريقة تأثيراً قوياً على المستمعين .

ولقد كان للتليفزيون فضل كبير فى إظهار مواهب كتاب ناشئين إذ أفسح أمامهم المجال لعرض إنتاجهم .

ومن المتوقع ألا يستمر التليفزيون طويلا على حالته الراهنة ، بل لا بد أن يتناوله التحسين مع تقدم الزمن ويعمل القائمون بالتجارب التليفزيونية على توسيع شاشة العرض ، وعندما يحققون ذلك سيزداد الاهتمام بإخراج أفلام التليفزيون ، وستزداد تبعاً لذلك النفقات اللازمة للإذاعة . وإنه لينتظر أن يتطور التليفزيون تطوراً كبيراً ، فإن هناك محاولات تبذل للوصول إلى عرض تليفزيونى ملوّن ، كذلك ينتظر أن يستخدم فى الآلات التليفزيونية .

وتجرى الولايات المتحدة تجارب للتصوير بوساطة شريط ممغطس يصور لنا المناظر ملونة أو غير ملونة ، وهذه الطريقة تسمى بالتصوير الألكترونى ، وهى طريقة اقتصادية جداً يمكن استخدامها فى الأفلام وفى التليفزيون ، فتصور المناظر على الشريط المغطس ، وتطبع ألكترونياً . وسيستطاع بهذا الاختراع إرسال شرائط الأخبار لاسلكياً من جهة إلى أخرى ، وبذلك يتيسر عرضها عقب وقوعها بفترة وجيزة .

ومما تقدم كله نستطيع أن نصل إلى أن منافسة التليفزيون للسينما إنما هى مشاركته فى كونه وسيلة للتسلية بوساطة العرض التصويرى ، ولكنه لن يتفوق على السينما . وسيدفع انتشاره وتطوره المخرجين إلى أن يبذلوا أقصى جهد فى الإخراج السينمائى وتطوره .

ملخصة عن كتاب الفيلم والجمهور للكاتب روجر مانفيل
The Film and the Public

● تكونت فى العام الماضى أول فرقة للباليه فى تركيا ، وأقامت أول حفل لها فى دار الأوبرا بأنقرة ، عرضت فيها رقصاتها ، ولم يمارس الأتراك هذا الفن من قبل إذ بدأ تدريس الباليه فى تركيا منذ تسع سنوات فقط ، حين استدعيت السيدة نينت دى ڤالوا Ninette de Valois رسمياً إلى تركيا لإبداء رأيها فى إمكان تأسيس مدرسة للباليه هناك ، وقد صحبها مدرسان من مدرسة Sadler's Wells بلندن ، فقضوا وقتاً طويلا فى اختيار الأطفال الصالحين لتعلم الباليه ، حتى وقع اختيارهم على ثلاثين طفلا تتراوح أعمارهم بين سبع وعشر سنوات ، فأنشئت لهم مدرسة بجوار أستانبول على أساس مدرسة Sadler's Wells. وتم افتتاحها فى يناير سنة ١٩٤٨ ، ثم نقلت المدرسة إلى أنقرة عقب بناء دار الأوبرا فيها . وأنشئ بعد ذلك استوديو مستقل للباليه اسمه استوديو « فنمن Fenmen » .

على أنه لم يكن من السهل على الأطفال الأتراك تعلم هذا الفن ، ذلك أن الموسيقى الأوروبية تختلف فى نغماتها كل الاختلاف عن الموسيقى التركية ، فتعذر تعليمهم الرقص على وقع النغم الأوروبى الذى لم تتعود آذانهم سماعه من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن العائلات فى تركيا لم تحبذ تعليم أطفالهم الرقص ، لأنهم يعتقدون أنه فن كان يمارس فى قصور السلاطين للترفيه . لذلك كانت مهمة المدرسات الإنجليزيات فى إقناع العائلات بإرسال أطفالهــا إلى مدرسة الباليه عسيرة ، وأخيراً نجحن فى مهمتهن ، حتى أن الشعب التركى ليفخر الآن بمدرسة الدولة للباليه ، وباستوديو فنمن Fenmen .

ولقد عرضت هذه الفرقة باليه فادت Fadette ، الذى قام على قصة لجورج صاند ، وتلا ذلك عرض مقتطفات من باليه بحيرة البجع Swan Lake وقد قارن النقاد بين أداء الأتراك لهذا الدور وأداء الفرق الأوروبية له ، وذهبوا إلى أن الفرقة التركية ستصل إلى حد الامتياز فى سنتين أو ثلاث إذ أنها نجحت فى أول عرض لها .

● افتتح فى منتصف سبتمبر الماضى بمدينة فرانكفورت الألمانية المعرض الثامن للكتاب حيث أقيم أول معرض سنة ١٩٤٩ ، فتقدمت فيه ٢٠٥ دار للنشر بحوالى ٨٥٠٠ كتاب ، منها ٣١٠٠ كتاب نشرت حديثاً إذ ذاك ، أما فى المعرض الأخير فقد بلغ عدد دور النشر ١١٧٦ ، منها ٥٢٦ دار ألمانية ، والباقى دور أجنبية ، وبلغ عدد الكتب التى عرضت خمسين ألف كتاب ، منها ١٤,٠٠٠ كتاب حديث . وفى هذا المعرض يقف الطابعون والناشرون على مدى الإنتاج ، كما يقف المشاهدون على مدى التقدم الفنى فى إخراج الكتب .

ومنذ سنة ١٩٥٠ تقرر تقديم جائزة باسم هذا المعرض هى « جائزة تجار الكتب الألمان للسلام » يمنحها كل سنة كاتب « من أية دولة أو عنصر » يثبت أنه عمل عن طريق مؤلفاته وسلوكه الإنسانى على تدعيم السلام بين الناس ، وتقدم هذه الجائزة للكاتب المختار فى حفل يقام لهذه المناسبة بكنيسة القديس بولص يبلغ به هذا العرض غاية رونقه .

وقد ظفر الكاتب « رينهارد شنيدر » بجائزة العام الحالى ، وقدمت إليه فى حفل كبير أقيم لتكريمه يوم ٢٢ من سبتمبر سنة ١٩٥٦ ، كما ظفر بها فى الأعوام السالفة كتّاب من أمم مختلفة .

● جاء فى تقرير للجنة الترجمة التابعة لهيئة الأمم المتحدة عن ترجمات الكتب سنة ١٩٥٤ أن مؤلفات لينين كان لها السبق فى هذا المضمار إذ بلغت ترجماتها ١١٢ ، ويليها الإنجيل فقد ترجم ٩٤ مرة ، ثم مؤلفات ستالين وترجماتها ٩١ ، فمؤلفات كتّاب الأدب الأقدمين وقد بلغت ترجمات ديكنز ٧٥ ، ومكسيم جوركى ٦٧ ، وتولستوى ٦٥ ، وكرستيان أندرسون ٥٧ ، ولكل من كتب شيكسبير ودستويفسكى ٥١ ترجمة ، ثم ترجمت كتب بلزاك ٥٠ ترجمة . وكان على رأس الكتاب المحدثين الذين ترجمت مؤلفاتهم الكاتبة بيرل . س . بك إذ أن لها ٥٦ ترجمة ، ثم يأتى بعد هؤلاء جميعاً الكتاب الألمان فقد بلغت ترجمات كتب كل من جيته وستيفان زفايج ٣٨ ، وكتب توماس مان ٢٤ منها سبع ترجمات يابانية ، وكتب هيرمان هيس ١٧ منها إحدى عشرة ترجمة يابانية . وتبدو اليابان أكثر بلاد آسية إقبالا على الترجمة ، والبلد الوحيد الذى ترجم مؤلفات لكثير من الفلاسفة والشعراء المعاصرين ، ومعظمهم من الألمان . وكان للمؤلفات الألمانية فى الأدب النصيب الأكبر من الترجمات التى قامت بها الولايات المتحدة الأمريكية إذ بلغ ما ترجمته من المؤلفات الألمانية فى فنون الأدب سدس ما تمت ترجمته فى سنة ١٩٥٤ .

* * *

سقط من مقال « ق » المنشور بالعدد الثانى من « المجلة » سطر فى النهر الأول ص ٤١ فنعيد نشر الجملة مصححة ليتداركها القارئ : « ومن غريب أمر هذه الزيارة أنه قد جاء على أثرها حادثان ، أولهما أن الزوجة الملكية نفرتيتى انفصلت عن زوجها وانتقلت إلى قصرها فى شمال المدينة مستصحبة زوج ابنتها توت عنخ أتون » .